نقاشی ایران

از دیرباز تا امروز

رویین پاکباز



بسم الله الرحمن الرحیم

نقاشی ایران

از دیرباز تا امروز

رویین پاکباز

نشر نارستان

تهران، ۱۳۷۹

پاکباز، رویین، ۱۳۱۸ -
نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز/ رویین پاکباز. ــ تهران: نشر نارستان.
۲۲۸ص.: مصور (بخشی رنگی).
ISBN 964-92114-1-1
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه: ص. ۲۲۷ - ۲۲۸؛ همچنین به صورت زیرنویس.
۱. نقاشی ــ ایران ــ تاریخ. الف. عنوان.
ND ۹۸۰/ ۲پ ۷ن ۷۵۹/۹۵۵
کتابخانه ملی ایران ۹۶۶۴-۷۹م

نشر نارستان

تهران، یوسف‌آباد، خیابان مهماندوست، شمارهٔ ۲۶
کد پستی: ۱۴۳۸۶، تلفن: ۰۲ ۸۵ ۰۲ ۸، ۸۰۰۲۵۳۸

عنوان کتاب **نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز)**
نویسنده **رویین پاکباز**
چاپ اول **تابستان ۱۳۷۹**
شمارگان **۳۰۰۰ نسخه**
حروفچینی **سینانگار**
لیتوگرافی **مؤسسهٔ فرایند گویا**
چاپ **چاپخانهٔ ستارهٔ سبز**
شابک ۱-۱-۹۲۱۱۴-۹۶۴

فهرست

پیشگفتار

پژوهش جدی در موضوع نقاشی ایران از اوایل سدهٔ بیستم شروع شده و در دهه‌های اخیر وسعت قابل ملاحظه‌ای یافته است. کوششهای نخستین پژوهندگان، غالباً، معطوف به گردآوری و رده‌بندی آثار متعلق به سده‌های هفتم تا یازدهم هجری، و معرفی هنرمندان این دوره بود. کار سودمند اینان راه مطالعات و تحقیقات بعدی را هموار ساخت. پژوهشگران و هنرشناسان امروزی (که شمار ایرانیان در میانشان کم نیست) نه فقط دامنهٔ بررسی نقاشی ایران را از یکسو تا ادوار پیشا اسلامی و از سوی دیگر تا زمان معاصر گسترش می‌دهند، بلکه همچنین با نگرشی تازه و تعمقی بیشتر به تحلیل مسائل تاریخی و زیبایی‌شناختی این هنر می‌پردازند. اکنون می‌توان امیدوار بود که بر اساس مدارک و منابع ارزنده‌ای که طی سالها در این زمینه فراهم آمده است، تاریخ تحلیلی و جامع نقاشی ایران تدوین شود.

کتاب حاضر گامی کوچک در این جهت است. می‌کوشم به مدد اطلاعات موجود تصویری کلی و فشرده از تاریخ نقاشی ایران ارائه کنم؛ تصویری که سرچشمه‌ها، تحولات مختلف، مکتبهای مهم، نمایندگان برجسته، و نمونه‌های شاخص این هنر را نشان دهد. بدین منظور کل تاریخ نقاشی ایران را در چهار بخش متمایز (دورانهای کهن، میانه، جدید و معاصر) بررسی می‌کنم. این دوره‌بندی لزوماً بر مقاطع معمول در تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران منطبق نیست، زیرا دگرگونیهای دید هنری و ویژگیهای سبک‌شناختی ملاک تفکیک دورانها بوده‌اند. در سرآغاز این بررسی لازم است چند نکتهٔ اساسی را یادآور شوم.

۱. بحث دربارهٔ نقاشی ایرانی، غالباً، هنر «مینیاتور» را به ذهنها می‌آورد. در واقع، مشهورترین و ارزنده‌ترین نمونه‌های هنر تصویری ایران را می‌توان بر صفحات نسخه‌های خطی و مرقعات ملاحظه کرد (من اصطلاح «نگارگری» را در مورد این گونه تصویرگری به کار خواهم برد). اما باید در نظر داشت که ایرانیان از دیرباز در عرصه‌های مختلف هنر تصویری و تزیینی فعالیت می‌کرده‌اند. چنانکه مثلاً نقاشی دیواری توأم با گچبری رنگی از عصر اشکانیان در ایران متداول شد و تا همین اواخر نیز معمول بود. شواهد نشان می‌دهند که سنت دیوارنگاری بسیار کهن‌تر از سنت تصویرگری کتاب بوده است. در دوران کهن، دیوارنگاری بیشترین اهمیت را در میان انواع هنر تصویری داشت؛ حال آنکه، پس از استیلای مغولان اهمیت آن در مقایسه با تصویرگری کتاب بسیار کاهش یافت. نقاشی دیواری بزرگ اندازه مجدداً در عهد صفویان مورد توجه قرار گرفت، هرچند دقیقاً به ویژگیهای نگاره‌های کوچک اندازه وابسته بود. در دوران جدید، نگارگری تدریجاً جایش را به قلمدان‌نگاری و پرده‌نگاری رنگ روغنی داد. پیوندی که میان این گونه‌های مختلف وجود داشته است استمرار سنتهای تصویری در ایران را برای ما آشکار می‌سازد.

۲. نقاشی ایران در سراسر تاریخ با فرهنگهای بیگانه و سنتهای ناهمگون شرقی و غربی برخورد کرده و غالباً به نتایج جدید دست یافته است. به راستی، ادوار شکوفایی و بالندگی این هنر را باید محصول اقتباسهای سنجیده و ابداعات تازه دانست. اما، با وجود تأثیرات خارجی گوناگون و دگرگون کننده، می‌توان نوعی پیوستگی درونی را در تحولات تاریخی نقاشی ایران تشخیص داد. در مقایسهٔ نمونه‌های تصویری بازمانده از ادوار قبل و بعد از ظهور اسلام به شباهتهای آشکار برمی‌خوریم. به عنوان مثال، تشابه مجالس شکار در سه دورهٔ مختلف اشکانی و اُموی و صفوی شگفت‌انگیز است. به نظر می‌رسد که این نقاشیها بر طبق یک الگوی معین شکل گرفته‌اند، هرچند سلیقه‌ها و خواستهای بسیار متفاوتی را منعکس می‌کنند. در واقع، همانندی آنها به سبب استمرار طولانی سنتهای هنری در ایران است.

۳. کوشش هنرمند ایرانی از دیرباز معطوف به نمونه آفرینی آرمانی بوده است. نقاش بیشتر تمایل داشت که دنیای آمال و تصورات خویش را تصویر کند. اگر هم به جهان پیرامونش روی می‌کرد چندان به صرافت تقلید از فضای سه بُعدی، نور و سایه، و شکل و رنگ اشیاء نبود. ولی او می‌توانست هر چیزی را به مدد ساده‌ترین خطوط و خالص‌ترین رنگها بدان گونه نمایش دهد که متقاعد کننده به نظر آید. بنابراین، جز در دوره‌های اثرپذیری از سنتهای غربی، نشانی از طبیعتگرایی در نقاشی ایران نمی‌توان یافت. در عوض،

چکیده‌نگاری [استیلیزاسیون]، نمادپردازی و آذینگری از کهن‌ترین روزگار در هنر تصویریِ این سرزمین معمول بود. مبانی زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی بر اساس این ادراک انتزاعی از جهان شکل گرفت و تکامل یافت.

۴. معمولاً برای تعریف این گونه نقاشی اصطلاحات تزیین (decoration) و *آرایش* (ornament) را به کار می‌برند. این واژه‌ها بر زیبایی حاصل از کیفیت دو بُعدی عناصر بصری ــ که از ویژگیهای بنیادیِ نقاشی ایرانی است ــ دلالت می‌کنند، ولی جنبه‌های معنوی چنین هنری را به درستی نمی‌رسانند. آرتر پوپ می‌نویسد: «شاید بسیار اشتباه نکرده باشیم اگر هنر ایران را 'هنر نقش مطلق' بخوانیم، یعنی هنری که باید مانند موسیقی و معماری تلقی شود. راستی هم غالباً مهم‌ترین نمونه‌های هنر تزیینی به موسیقی *مرئی* تعبیر شده است، زیرا که این هنر از زیبایی و کمال اجزاء، و حسن ترکیب آنها به صورتی بامعنا و مؤثر، و در هیئتی که دارای قدرت تأثیر باشد حاصل می‌شود و هرگز اشیاء را با صفات اصلی که معرف جنبهٔ خارجی یا جاندار آنهاست نمایش نمی‌دهد».[1] نظیر این ویژگیها را در هنر نوپردازانی چون هانری ماتیس نیز می‌توان دید. لیکن خطاست اگر زیبایی‌شناسی نگارگر قدیم ایرانی و هنرمند نوپرداز معاصر را یکی بشماریم؛ زیرا در آن صورت، فرق میان جهان‌بینی سنتی و مدرن را نادیده گرفته‌ایم.

۵. رویکرد به زیبایی‌شناسی ناب هیچگاه نقاش ایرانی را از توجه به انسان و ارزشهای بشری باز نمی‌داشته است. قهرمانان و رویدادهای گوناگون در نقاشی ایران ــ که نظیرشان را در ادبیات فارسی نیز به وفور می‌یابیم ــ از ماورای تاریخ، از اعماق حافظهٔ جمعی برآمده‌اند. در واقع، ادبیات و هنرهای ایران در روند بهره‌گیری از کهن الگوها [آرکتیپ‌ها] به هم پیوسته‌اند. شاعر و نقاش با زبانی همانند به توصیف جهانی می‌پردازند که صورت کلی آن را از نیاکانشان به میراث برده‌اند. این جهانی است فراسوی زمان و مکان که موجودات آن طبق یک الگوی کلی و ازلی هستی یافته‌اند. چنین است که مثلاً نخجیرگاه همیشه باز نمودی از «پردیس» است؛ بزرگْ پهلوان در هر زمان هیئتی چون رستم تهمتن دارد؛ و چهرهٔ زیبا همیشه با قرص کامل ماه همانند است. این زبان تمثیلی در جریان مصورسازیِ نسخه‌های *شاهنامهٔ* فردوسی، خمسهٔ نظامی و سایر متون ادبی کامل‌تر می‌شود. زمانی که ادبیات فارسی غنا و تنوع و عمق محتوایش را از دست می‌دهد، نقاشی نیز گام در راه دیگری می‌گذارد.

۶. در تاریخ نقاشی ایران به آثاری متعدد در مضمونهای حماسی، تغزلی، عرفانی و

---

۱. آرتر آپهام پوپ، شاهکارهای هنر ایران، ترجمهٔ پرویز خانلری، تهران، ۱۳۳۸، ص۳.

اخلاقی برمی‌خوریم. چنانکه اشاره کردم، این آثار عموماً به توصیف «انسان نوعی» پرداخته‌اند. چهره‌نگاری شخصیتها نیز بر همین منوال ماهیتی قراردادی و عام دارد (هرچند که در ادبیات فارسی غالباً نقاش چون هنرمندی با توانایی شگرف در شبیه سازی معرفی شده است. مثلاً: داستان صورتگری شاپور در خمسهٔ نظامی). اما در نگارگری اواخر سدهٔ نهم هجری ـ به‌خصوص در کار کمال‌الدین بهزاد ـ نشانه‌های توجه به انسان و جهان واقعی بروز می‌کند. این گرایش در نقاشان بعدی از جمله میرسیدعلی ، محمدی و رضا عباسی نیز ادامه می‌یابد. «نقاشان می‌کوشند تا اشخاص را با محیط پیوند دهند و تمامی تنوع دنیایی که آدمهای بی‌شمار و جزئیات زندگی روزمره را مطرح می‌کند، بنمایانند. و سرانجام آدم عادی ظاهر می‌شود و در کانون توجه قرار می‌گیرد».[۲] نکتهٔ قابل توجه آنکه نقاش ایرانی در این رویکرد واقعگرایانه نیز در پی تقلید از ظواهر عالم مادی نیست.

۷. در نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم هجری نقاشانی چون محمد زمان به موضوعها و اسلوب نقاشی طبیعتگرای اروپایی روی آوردند. دیری نگذشت که از تلفیق سنتهای ایرانی و اروپایی، یک هنر دورگه پدید آمد. آیا این نوعی راهگشایی به روال معمول در تاریخ نقاشی ایران بود یا حرکتی به سوی انحطاط؟ فارغ از هرگونه ارزیابی می‌توان گرایش تازه را پیامد منطقی واقعگرایی پیشین دانست. نقاش ایرانی که از قبل با جهان واقعی آشنا شده بود، اکنون می‌خواست اشیاء را بدان صورت که به دیده می‌آیند، نمایش دهد. پس کوشید روش این گونه بازنمایی را از طریق مشاهده و رونگاری آثار اروپایی بیاموزد. اینکه او در این امر تا چه حد توفیق یافت، بحث دیگری است.

۸. بسیاری از آثار تصویریِ تاکنون شناخته شده فاقد امضا هستند. به همین سبب نیز تشخیص هویت پدیدآورندگان آثار در اغلب موارد غیر ممکن است. نقاشان ایرانی تا اواخر سدهٔ هشتم هجری آثارشان را امضا نمی‌کردند. واقعیاتی چون عدم تشخص موقعیت اجتماعی هنرمند، خصلت گروهی تولید هنری، و رعایت رسوم اخلاقی را می‌توان از جمله دلایل این امر دانست. از آن زمان به بعد نیز اگرچه رقمزنی آثار معمول بود، به عنوان یک حق مسلم برای نقاش شناخته نمی‌شد. از اواخر سدهٔ یازدهم، شکل تازه‌ای از ترقیم با استفاده از عبارات مسجع به وجود آمد. غالباً، نگارگر بر مبنای تشابه اسمی با اولیای دین و نیز به حرمت نام استادش جملهٔ آهنگینی می‌ساخت و به عنوان امضا به‌کار می‌برد (مثلاً، علی اشرف ـ نقاش و قلمدان‌نگار سدهٔ دوازدهم هجری ـ آثارش را چنین رقم می‌زد: «از بعدِ

---

۲. م. مقدم اشرفی، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران، ۱۳۶۷، ص ۱۲۸.

محمد علی اشرف است»). این گونه رقمزنی تا قرن گذشته نیز متداول بود. چنین به نظر می‌رسد که نقاش ایرانی در ادوار گذشته به نحوی از ابراز فردیت خویش در مقام آفرینشگر اثر هنری خودداری می‌کرده است.

۹. نظام حکومتی ایران نوعی هنرپروری متمرکز در دربار را پدید آورد. دست کم تا همین اواخر، شاهان و شاهزادگان مهم‌ترین سفارش‌دهندگان آثار هنری و نافذترین حامیان هنرمند بوده‌اند (در این مورد کافی است به تأسیس کارگاههای کتاب‌نگاری درباری در مراکز حکومتی و تجمع هنرمندان زبده در این کارگاهها اشاره کنم). نتایج این نوع هنرپروری عمدتاً عبارت بوده‌اند از: مشروط شدن رشد هنر به اوضاع سیاسی؛ تأثیر مستقیم سلیقهٔ سفارش‌دهنده در تولید آثار؛ پیدایش سبکهای رسمی و قراردادی؛ و مشکلات و محدودیتهای هنرمند وابسته به دربار. بدین سان، در تاریخ نقاشی ایران با بیشمار آثاری برمی‌خوریم که در آنها شاه اهمیت محوری دارد. اما این صحنه‌های درباری ندرتاً به زمان و مکانی خاص مربوط می‌شوند. در واقع، هدف نقاش نمایش شوکت شاهانه به طور عام ـ و نه توصیف یک حامی خاص ـ بوده است.

۱۰. تاریخ نشان می‌دهد که نقاش ایرانی بارها توانسته است با توسل به منابع خارجی از تنگنای هنر مرسوم زمان راهی برای تحول آینده بگشاید. کمال الملک نیز، در مقام واپسین نقاش برجستهٔ دربار قاجار، از ادامهٔ سنتهای بی‌رمق ایرانی خودداری کرد؛ اما او به سنت دیگری روی آورد که خود در اروپا به بن‌بست رسیده بود. کمال الملک دست‌کم تا چند دهه نقاشی ایران را تحت تأثیر خود قرار داد. نتیجتاً، پویش نوینی که با جنبش مشروطیت در ادبیات آغاز شد، همانندی در نقاشی نداشت. شاید این را بتوان یکی از علتهای ادامهٔ کشاکش میان سنت و تجدد در عرصهٔ نقاشی معاصر دانست.

قصد از یادآوری نکات بالا شناسایی مقدماتی نقاشی ایران و مطرح کردن برخی مسائل خاص آن بود. حال، با این زمینه‌سازی، می‌توان به عرصهٔ تاریخ گام نهاد.

بخش یکم: دوران کهن

تحولات هنر تصویری ایران از روزگار پیشاتاریخی آغاز شد. روند چند هزار سالهٔ هم‌آمیزی سنتهای تصویری آسیای غربی نهایتاً در الگوی ایرانی عصر هخامنشی تبلور یافت. این الگو طی چند قرن زیر موج یونانی‌مآبی پوشیده ماند؛ اما در زمان ساسانیان از نو رخ نمود و در شرایط اجتماعی و فرهنگی این عصر ویژگیهایی جدید کسب کرد. در این میان، پارتیان با رویکرد به سنتهای کهن‌تر ایرانی و شرقی شخصیت خویش را در هنری تلفیقی ظاهر ساختند. از سوی دیگر، آسیای میانه از هم‌آمیزی سنتهای ایرانی و هندی و چینی الگوهای خاص خود را آفرید. میراث ساسانی و آسیای میانه به دورهٔ اسلامی رسید و بر جریان هنر تصویری ایران تا زمان سلجوقیان تأثیر قاطع گذاشت. استیلای مغولان بر ایران نقطهٔ پایان این روند بود.

از این دورهٔ طولانی (که آن را با عنوان کلی «کهن» مشخص کرده‌ام) آثار تصویری پراکنده‌ای بر جای مانده‌اند، که گرچه اهمیت تاریخی دارند، برای مطالعهٔ دقیق سبک‌شناختی کافی به نظر نمی‌رسند. کمبود مدارک به‌خصوص در مورد نقاشی صدر اسلام بارزتر است. با این حال، بر مبنای همین اسناد موجود دست‌کم می‌توان به پیوندهای بنیادی میان نقاشی قبل و بعد از ظهور اسلام پی برد.

گذشته‌های دور

تاکنون در نواحی مختلف نجد ایران[۱] آثاری پراکنده مشتمل بر تندیسکهای گِلی، صخره‌نگاره‌ها، سفالینه‌های منقوش، و مُهرهای محکوک شناخته شده‌اند که ما را تا حدی با زندگی مادی و معنوی ساکنان این خطه در اعصار قبل از تاریخ آشنا می‌کنند. نخستین قومی که در نجد ایران هویت تاریخی یافتند، عیلامیها بودند که آنها نیز شماری آثار تصویری از جمله نقشبرجستهٔ صخره‌یی از خود بر جای گذاشته‌اند. این دستافریده‌های کهن را با صفت کلی «ایرانی» مشخص و متمایز می‌کنند؛ حال آنکه در واقع پیش از آغاز فرهنگ و تمدن آریایی در این سرزمین پدید آمده‌اند. پژوهندگان معمولاً مبدأ «هنر ایرانی» را به دوران نوسنگی (هزارهٔ هفتم ق.م) ربط می‌دهند، ولی بر اساس کشفیات و اطلاعات دقیق‌تر شاید بتوان سرآغازی قدیم‌تر برای این هنر قایل شد. به هر حال، معلومات موجود به ما امکان می‌دهند که سرچشمه‌های نقاشی ایران را در گذشته‌های بسیار دور جستجو کنیم.

صخره نگاره‌های منطقهٔ کوهدشت لرستان، که صحنه‌های رزم و شکار با تیروکمان و حیواناتی چون اسب، گوزن، بزکوهی و سگ را نشان می‌دهند، از جمله قدیم‌ترین آثار تصویری یافته شده در ایران به شمار می‌آیند (ت ۱) بیشتر این نقاشیها به شیوه‌ای ساده و ابتدایی و با رنگهای قرمز اُخرایی، سیاه و یا زرد بر روی دیوارهٔ غارها کشیده شده‌اند. حیوانات عموماً پهلونما ولی انسانها گهگاه روبرونما هستند. صراحتی اغراق‌آمیز در نمایش پیکرها و حرکات به چشم می‌خورد. همین صراحت، به رغم عدم انسجام طرحها، باعث شده است که موضوع جنگ و گریز به روشنی بیان شود. قدمت این صخره نگاره‌ها هنوز به طور دقیق معلوم نشده است و یقیناً همگی به یک دوران تعلق ندارند؛ ولی به احتمال قوی انگیزهٔ ترسیم آنها با اعتقادات جادویی مردمان غارنشین این منطقه ارتباط داشته است.

جلوه‌های بارزتر هنر تصویری کهن ایران را بر روی سفالینه‌هایی می‌یابیم که از تپه *سیلک* (کاشان)، تپه *حصار* (دامغان) و یا کاوشگاههای دیگر به دست آمده‌اند. این کاوشگاهها در اصل محل سکونت مردمانی بود که کشاورزی می‌کردند و در فن سفالگری مهارت کافی داشتند. آنها ظروف سفالین نخودی یا صورتی را با شکلهای کژنمای انسانی و صور ساده شدهٔ حیوانی و نقوش هندسی به رنگهای سرخ و قهوه‌ای و سیاه می‌آراستند. در عصر مس و سنگ (حدود ۳۵۰۰ ق.م)، این گونه سفالینه‌نگاری در شوش به اوج کمال و ظرافت رسیده بود. در این زمان، خطوط و شکلها را به‌قاعده و با سنجیدگی به کار می‌بردند؛ و طرح را چنان

---

۱. فلاتی وسیع که با کوههای سلیمان در خاور، کوههای زاگرس در باختر، و کوههای البرز در شمال محدود شده است (تقریباً شامل ایران کنونی، افغانستان و بلوچستان پاکستان). نجد ایران از دیرباز مرکز تلاقی سه فرهنگ عمدهٔ باستانی (بین‌النهرین، ماوراءالنهر و سند) بوده است.

سامان می‌دادند که با صورت کلی سفالینه هماهنگی کامل داشته باشد. بی‌شک، جنبهٔ تزیینی طرح از اهمیتی خاص برخوردار بود؛ ولی محتملاً معنای آن برای سازنده و مصرف‌کنندهٔ ظرف بیشتر اهمیت داشت.

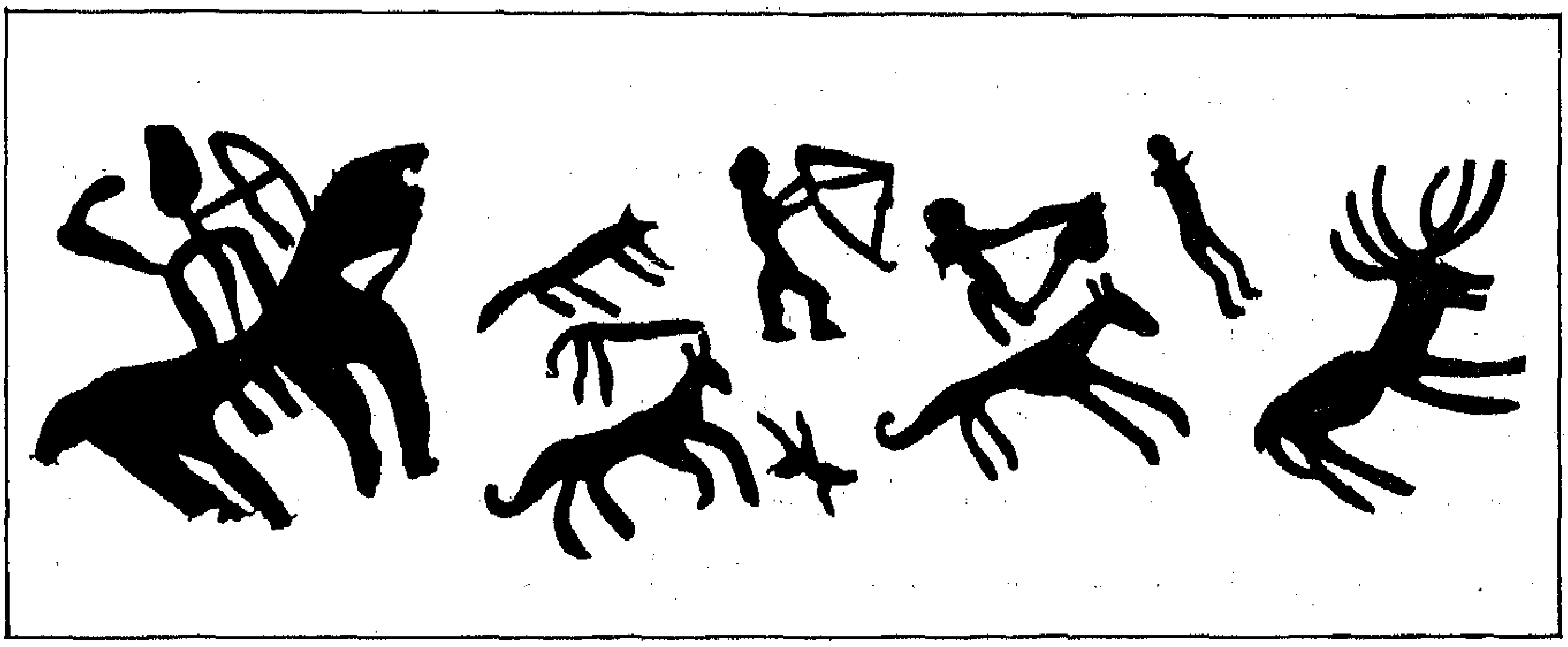
به قول آرتر پوپ سفالینهٔ منقوش را باید چون نخستین کتاب بشر تلقی کرد، زیراکه طرح و نقش این ظرفها «بیان بیمها و امیدها، و علایمی برای استعانت از قوای طبیعی در مبارزهٔ دایم وحشتناک حیات است».[۲] در آن روزگار، جانوران شاخدار مظهر نیروی باروری محسوب می‌شدند؛ و بی‌سبب نیست که نقش آنها را بارها بر روی سفالینه‌ها می‌بینیم. اما برای آنکه شکل حیوان به یک نماد گویا تبدیل شود، می‌بایست مشخصاتی عام و دلالتگر کسب کند. سفالینه‌نگار به خوبی از عهدهٔ این کار برمی‌آمد. نقش مشهور بزکوهی ــ که با مهارت بسیار از چند شکل و خط سادهٔ هندسی تشکیل یافته ــ مثالی شاخص در این مورد است (ت ۲).

مفرغینه‌های لرستان (متعلق به سده‌های دوازدهم تا هشتم ق.م) نیز از مهم‌ترین جلوه‌های کهن هنر ایرانی به شمار می‌آیند. در بررسی ویژگیهای تصویری این اشیای مفرغی می‌توان لوح منقوش روی تیردانها را مثال آورد. نگاره‌های کنده‌کاری شده بر این صفحات متشکل‌اند از چند مجلس مجزا که ظاهراً وقایع مرتبط به هم را روایت می‌کنند (ت ۳). گاو نر خوابیده روی هفت کُره، حیواناتی که در طرفین درخت مقدس ایستاده‌اند، موجوداتی آدم‌سان که با شیران می‌جنگند و موضوعات خیالی از این دست در طرحهای فشرده و غالباً متقارن تجسم یافته‌اند. پیکرهای انسانی وضع تمام‌رخ و نسبتاً ایستا دارند، ولی حیوانات پرتحرک و طبیعی‌تر به نظر می‌آیند. شکلهای کژنما، خطوط منحنی و زوایای تیز خصلتی بیانگر به نگاره‌ها بخشیده‌اند که معانی اساطیری آنها را تقویت می‌کند. مفرغینه‌های لرستان با تأثیرات صوری و مضمونی که از هنر عیلامی گرفته‌اند، نمایانگر واپسین مرحله در روند تحول سنتهای پیشاتاریخی ایران هستند.

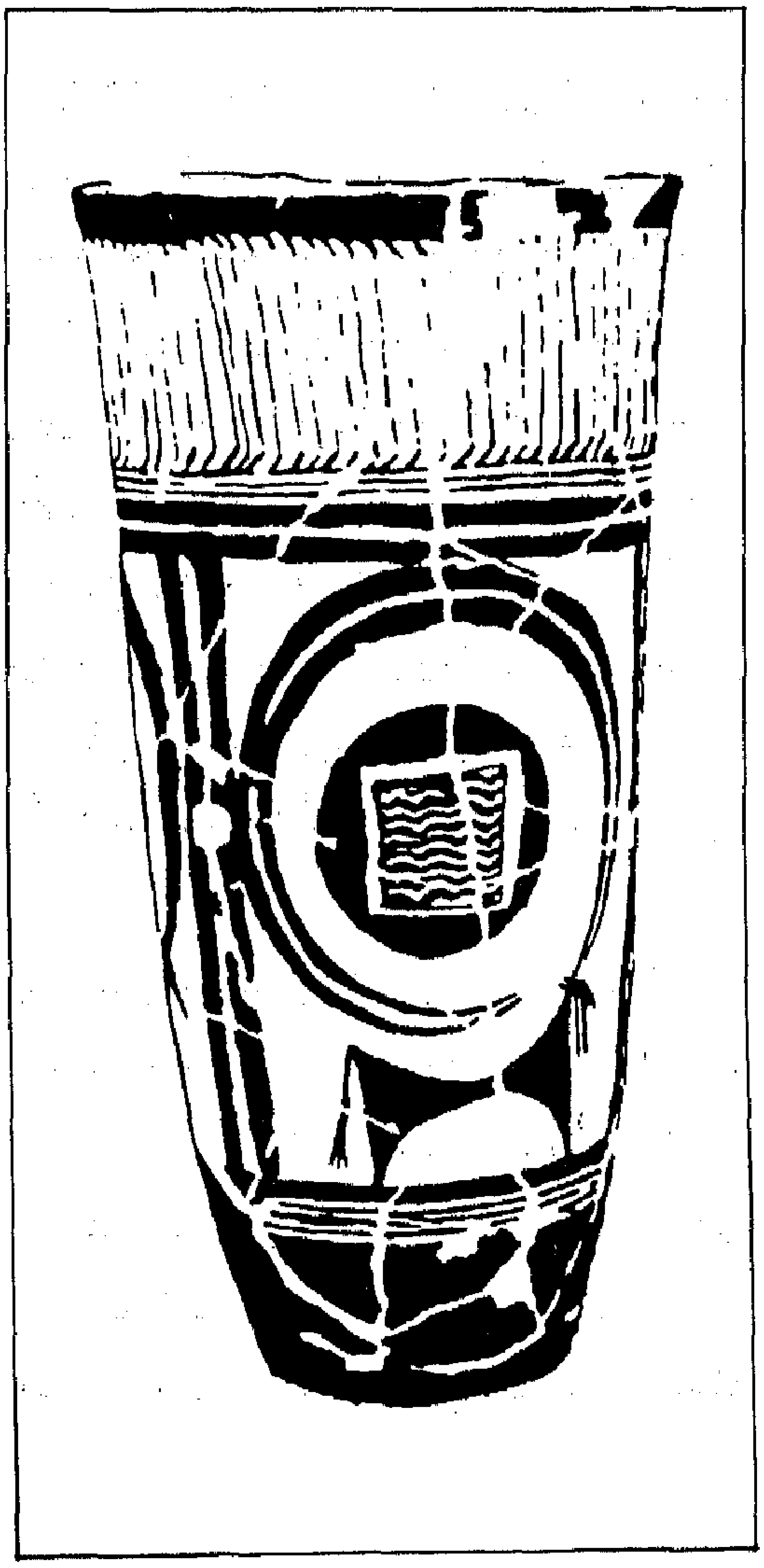
آنچه کار هنرمندان اعصار مختلف را به هم پیوند می‌دهد تشابه کلی روشی است که آنان برای بیان مقاصدشان به کار می‌بردند. تصویرگر پیشاتاریخی طبیعت نگار نبود، و اساساً گرایشی به تقلید از ظواهر عینی اشیاء و موجودات نداشت. او برای رسانیدن مفهومی خاص به نمایش چند ویژگی اساسی و بازشناختنی از چیزها بسنده می‌کرد. مثلاً، قدرت جسمانی (یا معنوی) شیر را صرفاً با تأکید بر ویژگیهایی چون بدن کشیده، پنجه‌های نیرومند و دهان گشوده نمایش می‌داد. بدین سان، پدیده‌های واقعی برحسب ذهنیت تصویرگر به نشانه‌های

---

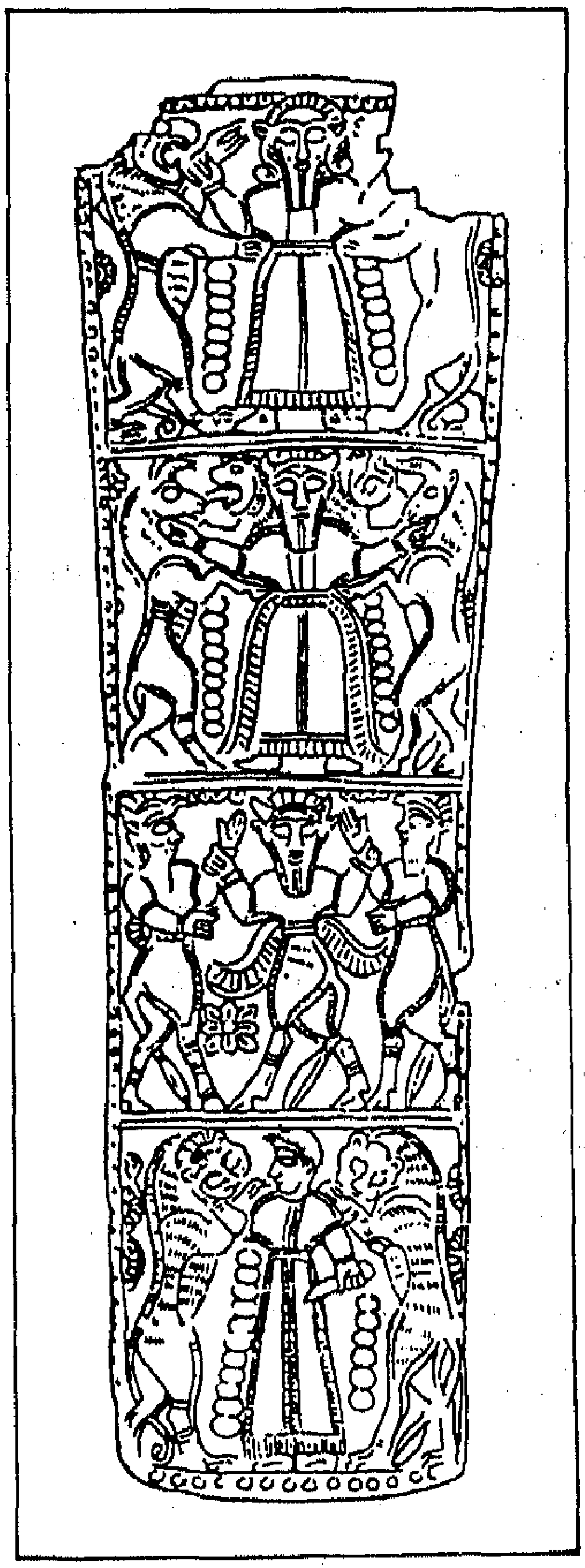
۲. پوپ. آ، پیشین، ص۹.



۱. صخره‌نگاره: شکار با تیر و کمان، کوهدشت [لرستان]، حدود ۸ هزار ق.م.



۲. سفالینهٔ منقوش: بز، شوش، حدود ۳۵۰۰ ق.م.



۳. نقوش روی تیردان: موجودات اساطیری، لرستان، حدود سدهٔ یازدهم ق.م.

رمزی تبدیل می‌شدند. این روش را چکیده‌نگاری [استیلیزاسیون] می‌نامند که ساده‌سازی شکلها و اغراق و تحریف صوری از ملزومات آن است. در روند کاربست این روش بود که مجموعه‌ای از قراردادهای تصویری برای بیان مضمونهای معین شکل گرفت و از دوره‌ای به دورهٔ دیگر رسید.

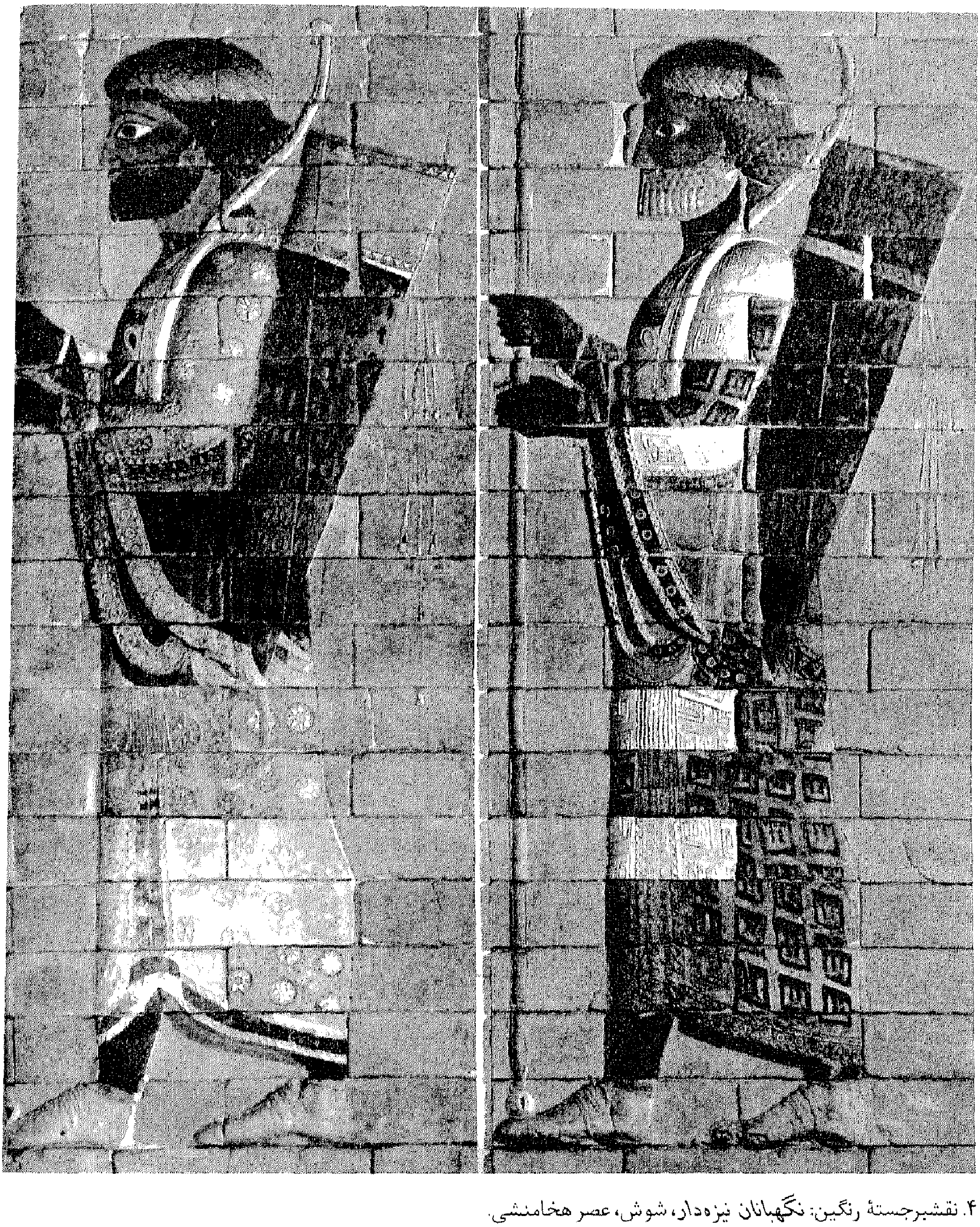
بازنمودهای حیوان و انسان، شکلهای دایره و مربع، و نقشمایه‌هایی چون کوه، آب موّاج، خورشید و ماه از رایج‌ترین مواد تصویری کهن در هنر ایران بوده‌اند. در آثار نسبتاً متأخر، نقشمایه‌های دیگری با خصلتهای فوق طبیعی رخ می‌نمایند: تلفیقی از انسان و حیوانی که روی دو پا راه می‌رود؛ جانوری چهارپا و دارای بال؛ ماری با سرِ گربه‌سان؛ حیوانی که همچون انسان رفتار می‌کند؛ و جز اینها. بیشتر این نقشمایه‌های نمادین را با کمابیش اختلاف در آثار هنری بین‌النهرین و سایر نواحی آسیای غربی نیز می‌توان یافت. حتی گاه موضوعهای مرسوم در سفالینه‌های *سیلک* و مفرغینه‌های لرستان از نو در عصر هخامنشی ظاهر می‌شوند. با توجه به هم‌آمیزی اساطیر و باورهای مذهبی و تأثیرات متقابل فرهنگی هر گونه تشابه مضمونی در آثار هنری مربوط به زمانها و مکانهای مختلف پذیرفتنی است. اما نکتهٔ بااهمیت این است که بخشی از این کنایات تصویری در مسیر تحول خاص از جهان مذهبی به جهان عادی می‌آید و در هنر ایرانی پایدار می‌ماند. چنانکه مثلاً نقش رب‌النوع پیروزمند بعداً با اندکی تغییر در معنای قهرمان شاهوار به‌کار می‌رود.

سبک درباری

نخستین بار در سدهٔ نهم قبل از میلاد است که دو قوم آریایی ماد و پارس مطرح می‌شوند. حضور پیروزمندانهٔ اینان در عرصهٔ کشمکشهای این منطقه فصلی تازه را در تاریخ ایران می‌گشاید. سرانجام، پارسیان با رهبری کورُش سرنوشت سیاسی و فرهنگی آینده را رقم می‌زنند. کورُش با تأسیس امپراتوری هخامنشی (۵۵۰ ق.م)، نه فقط بر سرزمینها و اقوام مختلف تسلط یافت، بلکه مجموعه‌ای از سنتهای هنری زمان خویش را به ارث برد. کوششهایی که تحت حمایت او برای تلفیق این سنتها آغاز شد، به تشکل هنر درباری هخامنشی انجامید. هخامنشیان با آنکه کمابیش از دستاوردهای هنرمندان و صنعتگران بابل، آشور، اورارتو[۳]، مصر و یونان بهره بردند، میراث هنر عیلامی و سایر سنتهای بومی را نیز فراموش نکردند. هنر آنان بر اساس رسوم سلطنتی متداول در خاور نزدیک و خصوصاً هنر کاخهای شاهان آشوری شکل گرفت و به مرور عناصر برگرفته از سایر نواحی امپراتوری

---

۳. کشور باستانی که مرکز آن نزدیک دریاچهٔ وان بود. در اوایل سدهٔ ششم ق. م، جزو کشور ماد شد. در اورارتو فلزکاران ماهری کار می‌کردند.



۴. نقشبرجستهٔ رنگین: نگهبانان نیزه‌دار، شوش، عصر هخامنشی.

هخامنشی را نیز در خود حل کرد. بدین سان، سبک هخامنشی معرف نخستین سبک رسمی منسجم در جهان ایرانی بود. این سبکی کاملاً مناسب برای بیان عظمت و اقتدار شاه بود که به طرزی بارز در معماری و مجسمه‌سازی تخت‌جمشید رخ نمود.

هنر تصویری هخامنشی در زمینه‌های مختلف امکان بروز یافت. اگر تکه نقاشیهای یافته شده در گنج‌خانهٔ تخت‌جمشید فقط ما را از دیوارنگاری این عصر آگاه می‌کنند، اشیای فلزی، مُهرها و بسیاری دیگر از آثار هنر فرعی ویژگیهای سبک هخامنشی را نشان می‌دهند. با این حال، خصوصیات هنر تصویری هخامنشی را در نقشبرجسته‌های دیواری بهتر می‌توان شناخت. یک گروه از نقشبرجسته‌ها به صورت آجرهای لعابدار و در رنگهای کبود و زرد و سفید و سیاه ساخته شده‌اند. نقشمایه‌ها عمدتاً عبارتند از: نگهبان نیزه‌دار، شیر و حیوانات مختلط. بدن نگهبانان از پهلو و چشمشان از روبرو نشان داده شده است؛ و جامه و تیردان آنها با خطوط و نقوش ساده شکل گرفته‌اند (ت ۴). بدون شک، اسلوب کار و برخی مضمونها از بین‌النهرین اقتباس شده، که در اینجا با اعتقادات و سلیقهٔ هخامنشیان مطابقت یافته است. نمونهٔ نقشبرجسته‌های گروه دوم را بر دیوارهای سنگی تخت‌جمشید می‌بینیم که مشتمل‌اند بر صف طویل فرستادگان ملتهای خراجگزار، تشریفات درباری، شاه در حال نیایش برای ملت خویش، و جانوران درگیر با یکدیگر و یا در آرامش. در نقشبرجسته‌های اخیر، شاه اهمیت محوری دارد؛ و حلقهٔ بالدار ــ نماد خَوَرنه شاه ــ بر بالای سر او حضور قدرت آسمانی را تأکید می‌کند. در کل صحنه‌ها و در هر پیکر نوعی آرامش و وقار حاکم است؛ و برخلاف برخی نقشبرجسته‌های آشوری، در اینجا از وحشت و خشونت نشانی نیست.

این نقشبرجسته‌ها، علاوه بر محتوای مذهبی خاص، به سبب ویژگیهای سبک‌شناختی حایز اهمیت‌اند. با اینکه شکل و ساختار آنها اساساً بین‌النهرینی است و تأثیرات مصر و یونان در برخی اجزاء بازشناختنی است، در اینجا با یک سبک منسجم و کامل مواجه هستیم. در ترکیب‌بندیها ریتم، تقارن و نظمی دقیق‌تر از آثار آشوری و مصری دیده می‌شود؛ و حفظ تناسب و هماهنگی نقوش قابل مقایسه با آثار یونانی است. اما در عوض، طبق سنت شرقی کوششی برای بیان حالت اشخاص و تجسم بُعد سوم در آنها مشهود نیست. در واقع، نقشبرجسته‌های تخت‌جمشید تکوین موفقیت‌آمیز یک سبک رسمی و درباری در آسیای غربی را نشان می‌دهند؛ سبکی که تا پایان امپراتوری هخامنشی از انسجام کافی برخوردار بود.[۴]

---

۴. همین‌جا باید به استمرار الگوی ترکیب‌بندی نقشبرجسته‌های تخت‌جمشید در ادوار بعدی (حتی تا عصر قاجار)

چنانکه دیدیم، هنر هخامنشی به پیروی از سنتهای گذشته روشهای چکیده‌نگاری و نمادپردازی را ادامه داد و هیچ گاه به اصول طبیعتگرایی یونانی روی نیاورد. این بدان سبب نبود که ایران هنر یونانی را نمی‌شناخت. می‌دانیم که نه فقط سنگ‌کاران یونانی در خدمت شاهان هخامنشی بودند بلکه اشیای هنری ساختهٔ یونانیان به دربار آنها می‌رسیده است. دلیل اساسی را باید در تفاوت آرمانها و کمال مطلوب هنری جستجو کرد. یونانیان از پرستش طبیعت به سوی شناخت طبیعت گام برداشتند و با کشف شخصیت فردی انسان، او را در کانون اندیشه و هنر خویش قرار دادند. بعید بود این تفکر انسان‌مدارانه و هنری که به انگارهٔ طبیعی انسان می‌پرداخت برای آفرینندگان نمادهای قدرت آسمانی جذابیتی داشته باشد. از سوی دیگر، تعلیمات زردشت پرستش خدایان متعدد و ساختن تندیس و معبد برای آنان را مردود شمرده بود. بنابراین «هنر هخامنشی با جهان مردگان و جهان خدایان کاری نداشت و سر و کارش با جهان زندگان بود و به این طریق توانست در کشورهایی که زیر فرمانروایی او درآمده بود، اصول جدید را پراکنده سازد و از عهدهٔ سهم تاریخی مهمی که بر دوش داشت ــ یعنی انداختن پلی بین جهان غرب که وضع ثابتی پیدا کرده بود و جهان شرق که هنوز در پیشروی بود ــ برآید».[۵] خواهیم دید که در زمانی بعدتر این دو جهان به هم نزدیک‌تر می‌شوند.

برخورد شرق با غرب

اسکندر مقدونی با لشکرکشی به سوی شرق بر تمامی سرزمینهای تابع دولت هخامنشی دست یافت و این دولت را برانداخت (۳۳۰ ق.م). او سپس تا کنار رود سیحون (آمودریا) پیش رفت و از آنجا به هند تاخت. شاید اسکندر فکر تلفیق تمدنهای ایرانی و یونانی را در سر داشت؛ اما مرگ نابهنگام به او مجال نداد که این فکر را تحقق بخشد. سرداران اسکندر متصرفات وسیع او را میان خود تقسیم کردند. ایران و سرزمینهای خاوری به دست سلوکوس، سرسلسلهٔ سلوکیان، افتاد. نخستین فرمانروایان سلوکی بسیار کوشیدند تا در قلمرو خویش وحدتی نظیر امپراتوری هخامنشی به وجود آورند. آنها برنامهٔ وسیعی را برای اسکان مهاجران یونانی و مقدونی به اجرا گذاشتند و اسکندریه‌ها و شهرهای دیگری چون *انطاکیه* [در سوریه] و *سلوکیه* [در عراق] بنا کردند. اما قدرت سلوکیان بیشتر در بخشهای مرکزی و غربی امپراتوری تمرکز یافت، زیرا نواحی شرقی همواره زیر فشار قبایل بیابانگرد

← اشاره کرد. این یکی از نکات قابل توجه در تاریخ نقاشی ایران است.

۵. رُمان گیرشمن، هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی (چاپ دوم)، تهران، ۱۳۷۱، ص۳۷۲.

قرار داشت. پارتیان آریایی‌نژاد از همین قبایل بیابانگرد بودند که فصل بعدی تاریخ ایران را رقم زدند.

پارتیان ریشهٔ آریایی داشتند و از دیرباز به صورت چادرنشین در استپ‌های بین دریای خزر و دریای آرال می‌زیستند. آنان که سوارکاران و جنگاورانی ممتاز بودند، ابتدا در شمال شرقی ایران استقرار یافتند و دولت اشکانی را بنیان گذاشتند (حدود ۲۵۰ ق.م). گویا، نخستین پایتخت آنها در *نَسا* [نزدیک عشق‌آباد ترکمنستان] قرار داشت. پس از پیشروی به سوی باختر و بیرون راندن سلوکیان، تیسفون [نزدیک بغداد] را به پایتختی برگزیدند. از زمان تشکیل دولت اشکانی تا تبدیل آن به یک قدرت بزرگ در برابر روم بیش از یک قرن طول کشید. اشکانیان بر سرزمینهای وسیعی میان هند و آسیای صغیر استیلا یافتند، ولی هیچ گاه نتوانستند امپراتوری متمرکزی چون امپراتوری هخامنشی پدید آورند.

در دوران تسلط سلوکیان ــ و حتی پس از آنکه اشکانیان بر جای آنها نشستند ــ زبان و ادبیات و هنر یونانی در سراسر آسیای غربی اشاعه یافت. در یک جوّ التقاط گرایی، برخی خدایان یونانی به مجموعهٔ ایزدان ایرانی افزوده شدند؛ و یا آمیختگی در صفات آنان رخ نمود.[۶] یونانی‌مآبی [هلنیسم] چنان تأثیر عمیقی گذاشته بود که بعداً برخی از شاهان اشکانی روی سکه‌ها خود را «یونان دوست» می‌خواندند. اما دیری نگذشت که سلوکیان مجبور شدند به سنتهای قومی و گرایشهای ملی مردم سرزمینهای مفتوح توجه نشان دهند. بدین سان، به موازات جریان یونانی‌مآبی، روند «ایرانی شدن» فاتحان نیز رخ نمود.

حضور فرهنگ یونانی در نواحی خاوری نجد ایران و آسیای میانه[۷] بسیار نیرومندتر و پایدارتر بود. ابتدا، در میانهٔ سدهٔ سوم قبل از میلاد یک دولت مستقل یونانی-بلخی (باکتریایی) در نواحی ماوراءالنهر و بلخ تشکیل شد.[۸] با هجوم یک قوم آریایی به نام سَکاها،

۶. در این زمان زئوس یونانی با اهورامزدا، آپلون یونانی با میترا، هراکلس یونانی با ورثرغنه (خدای پیروزی ایرانی) و آرتمیس یونانی با آناهیتا یکی انگاشته می‌شدند. اما شاهان اشکانی همچنان خدایان ایرانی را می‌پرستیدند؛ چنانکه مثلاً شماری از این شاهان نام میترادات (مهرداد) داشتند.

۷. منطقه‌ای وسیع میان دریای خزر و ایالت کانسو [چین]. آسیای میانه را ترکستان نیز نامیده‌اند که شامل ترکستان غربی (شمال شرقی افغانستان، ترکمنستان، ازبکستان، تاجیکستان و قرقیزستان) و ترکستان شرقی (ایالت سین کیانگ) است. رودهای جیحون (آمودریا) و سیحون (سیر دریا) و شعبات آنها این منطقه را سیراب می‌کنند؛ ولی دره‌های حاصلخیز آن با بیابانهای برهوت، استپ‌ها و کوهها احاطه شده است. آسیای میانه، همزمان با ادوار اشکانی و ساسانی در ایران، شاهد یک دوران شکوفایی فرهنگی کم‌نظیر بود که به طور مستقیم با ایجاد جادهٔ ابریشم ارتباط داشت. در عصر اسلامی به قسمتی از این منطقه عنوان ماوراءالنهر (آن سوی جیحون) داده شد.

۸. اوج اقتدار این دولت یونانی مآب با شکوفایی هنری ممتازی همراه بود که جلوه‌ای از آن را درگنجینهٔ شهر «آی خانم» واقع در کنار جیحون و نزدیک بلخ می‌توان ملاحظه کرد.

این دولت سقوط کرد، اما بیابانگردان مهاجم تدریجاً اسکان یافتند و رنگ یونانی به خود گرفتند. دویست سال بعدتر، کوشانیان[۹] نیز که یک دولت مقتدر در منطقه به وجود آوردند، نه فقط از میراث یونانی بهره بردند، بلکه تماسهای سیاسی و تجاری با امپراتوری روم برقرار ساختند.

آثار هنری به دست آمده از این نواحی عموماً نشان از تأثیر غربی دارند. مثلاً جامهای شاخگون [تَکوک] و مجسمه‌های مرمرین کشف شده در *نسا*، که محتملاً بـه اوایـل دورهٔ پارتها متعلق‌اند، مضمونهای اساطیری و شـیوهٔ طـبیعتگرایـانهٔ یـونانی را بـه روشـنی نشـان می‌دهند. با این حال، در هیچ جا با تسلط مطلق سنتهای غربی روبرو نیستیم. بلکه آمیختگی فرهنگی غالباً در هنرها بـه صـورت سـبکهای التـقاطی بـروز مـی‌کند. چـنین است کـه در سبک‌شناسی هنری این منطقه اصـطلاحاتی چـون یـونانی-بـاکتریایی، یـونانی-ایـرانـی و یونانی-بودایی به کار برده می‌شود.

در اوایل توسعه و تحکیم حکومت اشکانی هنوز نمی‌توان از هنر ویژهٔ پارتی سخن به میان آورد. به قول گیرشمن، در آن زمان سه گروه هنر در ایران وجود داشت: هنر یونانی‌مآب [هلنیستی]؛ هنر یونانی-ایرانی؛ هنر خاص ایرانی.[۱۰] در واقع، مهاجران یـونانی و مـقدونی فقط به آثاری با ویژگیهای یونانی علاقه‌مند بودند و محتملاً این آثار را از فراسوی مـرزها وارد می‌کردند. از سوی دیگر، اقلیتی ممتاز از ایرانیان «یونان‌دوست» هنرمندان بومی را که سخت متأثر از جریانهای غربی بودند، به کار می‌گرفتند. در میان این دو گرایش، هنر عصر هخامنشی نیز هنوز خواستارانی داشت. اما از میانهٔ سـدهٔ اول مـیلادی، جـریان پـیروی از سرمشقهای یونانی متوقف شد و نشانه‌های بازگشت به سنتهای شرقی بروز کرد. شاید رونق اقتصادی در جامعهٔ پارتی و خارج شدن هنر از انحصار نخبگان دلیل این تغییر بود. در شرایط تازه نوعی «ملی شدن هنرها» توأم با احیای عناصر کهن ایرانی پدید آمد. البته کاربُرد ایـن عناصر در قلمرو وسیع اشکانی، از سوریه تا آسیای میانه، یکسان نبود. به سخن دیگر، هنر پارتی هیچ گاه به سبکی یکپارچه نظیر سبک درباری هخامنشی دست نیافت.

تمام‌رُخ‌نمایی، خشکی و صلابت پیکرها، آذینگری و پرداختن به جزئیات در جـامه و

---

۹. کوشانیان ــ که منابع چینی آنها را یوئه-چی خوانده‌اند ــ قبایل بیابانگردی بودند که در اواخر سدهٔ دوم قبل از میلاد، بلخ را تصرف کردند و سپس امپراتوری خود را از ماوراءالنهر تا افغانستان و درهٔ سند گسترش دادند. مهم‌ترین شاه کوشانی کَنیشکَه نام داشت که به عنوان حامی آیین بودا شناخته می‌شد. دولت کوشان توانست از تلفیق فرهنگ ایرانی-یونانی موجود در منطقه با اندیشه و هنر هند و روم که تازه بدانجا رسیده بود، دورانی از شکوفایی فرهنگی و هنری پدید آورد. مجسمه‌های بودایی مکتب گَندارَه [قندهار] از نمونه‌های شاخص هنر کوشان به شمار می‌آیند. در قرن سوم میلادی، قلمرو کوشانیان به بخشی از آسیای میانه محدود شد و در آنجا همواره با شاهان ساسانی درگیر جنگ بودند.

۱۰. رُمان گیرشمن، هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی، تهران، ۱۳۵۰، ص ۱۸.

جواهرات، از ویژگیهای هنر پارتی به شمار می‌آیند. سابقهٔ روش روبرونمایی در آثار قدیم‌تر و از جمله در مفرغینه‌های لرستان وجود داشت؛ اما این روش در هنر پارتی در ارتباط با صورتگری اهمیت خاص یافت. «تمام‌رُخ‌نمایی با نگاهی خیره به سوی مقابل، شگردی برای ابهت بخشیدن هرچه بیشتر بر صاحب تمثال شناخته شده است. اجرای تمام‌رخ ممکن است در یک صحنه همراه با بازنمایی نیم‌رخ باشد [...] جزئیات جامه می‌تواند مقام دولتی یا سابقهٔ اجتماعی و خانوادگی فرد را آشکار سازد [...] در مورد انواع مختلف جامه که در آثار هنری آن دوران نشان داده شده است، متداول‌ترینشان روپوشی کمردار و سرراست تا بالای زانو بود که روی شلواری کیسه‌ای می‌افتاد [...] این جامهٔ دو تکه خصوصاً برای اسب‌سواری بسیار مناسب بود و مصرف عمومی داشت».[11] هنرمند پارتی به جزئیات جامه و آرایه‌های شخصی افراد بیش از زیبایی خود آنها اهمیت می‌داد. اما علاوه بر این، او سطح جامه‌ها را با انواع مختلف نقوش انتزاعی می‌آراست، بدون آنکه به موارد استفادهٔ اصلی این نقوش توجهی داشته باشد. نکتهٔ با اهمیت این است که کاربست دلخواه نقوش سبب نقش آفرینیهای تازه‌ای شد که نهایت تکامل آنها را بعدها در هنر اسلامی می‌بینیم. هنرمندان پارتی «نقش دایره‌ای انباشته از دسته‌های پیچک را دو نیم کرده و آن دو را پشت بر پشت هم گذارده و از مجموعشان عنصری تزیینی ابداع کردند که بعداً اسلیمی خوانده شد».[12]

گچبری رنگی و نقاشی دیواری از هنرهای رایج در عصر اشکانی بودند. آثار برجای مانده در نواحی مختلف قلمرو وسیع اشکانیان مؤید این امر است. محتملاً، اسلوب دیوارنگاری برگرفته از غرب بود و در اینجا با گچبری تلفیق شده بود. سطح دیوارهای گچی، همچون سطح جامه‌ها، با تکرار و درهم بافتن نقوش التقاطی آرایش می‌یافت. گچبران علاوه بر طرحهای هندسی از نقشمایه‌های تصویری نیز استفاده می‌کردند. این نقش‌مایه‌ها مشتمل بودند بر حیوانات شکار شده و زنان برهنه و پوشیده، که منشأ یونانی-رومی داشتند. از بقایای رنگمادهٔ روی گچ پی می‌بریم که نقشها به ترتیبی خاص با رنگهای مختلف پوشانیده می‌شدند. نقاشان پارتی دیوارها و سقفها را با تصاویر مذهبی یا دنیوی می‌آراستند. اما یک سبک واحد را در نقاشیهای پراکندهٔ منسوب به این عصر نمی‌توان یافت. اگر در نظر داشته باشیم که امپراتوری اشکانی هرگز از وحدت فرهنگی کامل برخوردار نشد، گوناگونی سبک چه در نقاشی و چه در هنرهای دیگر پذیرفتنی خواهد بود. در واقع، نقاشیهای پارتی بیشتر از این جنبه اهمیت دارند که ریشهٔ سنتهای نقاشی بعد از اسلام را در آنها می‌توان یافت.

---

۱۱. ای. کیل، هنر اشکانیان (پارتها)، در هنرهای ایران، زیر نظر ر. دبلیو فریه، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران، ص ۵۶.
۱۲. همان، ص ۵۷.

هرتسفلد، باستان‌شناس آلمانی، بقایای چند دیوارنگاره را در ویرانه‌های کاخ کوه *خواجه* [سیستان] کشف کرد و آنها را متعلق به سدهٔ اول میلادی دانست.[۱۳] او، با توجه به چندگونگی مضمون و سبک، نفوذ هنر یونانی-باکتریایی را در این نقاشیها متذکر شد. بنا به گزارش هرتسفلد، یک طاق قوسی در کاخ مزبور با نقشمایهٔ یونانیِ اِرُس (خدای عشق) سوار بر اسب و آذینهای گلسرخی آرایش یافته بود. بر روی یک دیوار، تصویر سه مرد ـ شاید سه ایزد ـ در جامهٔ یونانی دیده می‌شد (یکی از آنها کلاهخود پردار بر سر داشت). در یک نقاشی نیمه ویران، که ظاهراً صحنهٔ جلوس شاه و شهبانو را نشان می‌داد (ت ۵)، شیوهٔ پارتی در شکل جامه‌ها و نوع آرایه‌ها قابل تشخیص بود. نکات شایان توجه در این نقاشیها عبارتند از: تجسم پیکرها در نمای روبرو (البته چهره‌ها غالباً سه‌رخ هستند)، بازنمایی پیکر زن (که در هنر هخامنشی نایاب بود)، برهم نهادن پیکرهای مجاور به منظور القای عمق، و رنگ گزینی متنوع (شامل سفید و سیاه و انواع آبی، بنفش، قرمز و زرد اُخرایی). از سوی دیگر، ملاحظه می‌کنیم که دیوارنگارِ کاخ کوه *خواجه*، به رغم اثرپذیری از یونانی مآبی و یا جریان تازه‌تر یونانی-رومی، روش بازنمایی دوبُعدی با رنگهای تخت و خطوط شکلساز سیاه را به کار برده است. این روش اهمیتی خاص در زیبایی‌شناسی «طبیعت گریز» ایرانی دارد، و در طی قرنها پایدار می‌ماند.

جالب آنکه نقاشیهای دیواری مکشوف در مناطق باختری قلمرو اشکانیان ویژگیهای هنر پارتی را به طرزی بارزتر نشان می‌دهند. دیوارنگاره‌ای موسوم به «میترا در نخجیرگاه» در کاوشهای شهر باستانی *دورا-اُروپوس* [سوریه] پیدا شده که بسیار «شرقی‌تر» از نقاشیهای کوه *خواجه* است. طرز نشستن میترا روی اسب و در حال تیراندازی، شکل لباس او، زین و یراق اسب، حیوانات گریزنده، و منظره‌ای با چند گیاه منفرد خصوصیات ایرانی این نقاشی را تأیید می‌کنند (ت ۶). در نقاشی دیگری از *دورا-اُروپوس* متعلق به سدهٔ دوم میلادی، شکارگر سوار بر اسب و کمان به‌دست بر آهوان رمیده تیر می‌اندازد، و اِرُس در پشت سر او به چشم می‌خورد (ت ۷). به خلاف مضامین ناروشن نقاشیهای کوه *خواجه*، در صحنه‌های نخجیرگاه *دورا-اُروپوس* با مضمونی شناخته شده روبرو هستیم. این صحنه‌ها تمثیل دیرینهٔ شکار و جنگ، و شکست دشمنان دنیوی و معنوی در هیئت حیوانات را می‌نمایانند. به اهمیت نمادین این نقشمایه‌ها وقتی بیشتر پی می‌بریم که آن را چون سنت تصویر شناختی پایدار در ادوار بعدی و خصوصاً در نگارگری ایرانی-اسلامی ملاحظه کنیم. نمونه‌هایی از

---

۱۳. نگاه کنید به: E. Herzfeld, *Iran in the Ancient East*, London & Newyork, pp. 291-97.
شلومبرگر این دیوارنگاره‌ها را به اواخر عصر اشکانی یا اوایل عصر ساسانی نسبت می‌دهد. نگاه کنید به:
Schlumberger, *L' orient Hellenise*, pp. 53-59.



۵. دیوارنگاره: شاه و شهبانو، کوه خواجه [سیستان]، محتملاً سدهٔ اول میلادی.

۶. دیوارنگاره: میترا در نخجیرگاه، دورا-آروپوس [سوریه]، عصر اشکانی.



نقاشی عامیانهٔ پارتی به صورت دیوارنگاره‌های خطی نیز در *دورا ـ اُروپوس* برجای مانده‌اند. در این تصاویر طرح گونه ــ که به نظر می‌رسد از معانی نمادین عاری باشند ــ افراد عادی، سربازان، شکارچیان، گرازها و حیوانات دیگر تجسم یافته‌اند.

جهان رومی نسبت به قراردادهای تثبیت شده در نقاشی پارتی بی‌تفاوت بود. اما پس از تجزیهٔ امپراتوری روم و تشکیل امپراتوری مسیحی بیزانس (اوایل سدهٔ پنجم میلادی)، وضعی کاملاً متفاوت پدید آمد. در این زمان که جهان بیزانسی بر اساس سنتهای یونانی و شرقی شکل می‌گرفت، انگیزهٔ رجوع به الگوهای شرقی و عمدتاً پارتی نیز ایجاد شد. دیوارنگارهٔ دیگری در *دورا-اُروپوس* مدرکی در این باره به دست می‌دهد. این دیوارنگاره در معبد خدایان پالمیری پیدا شده و محتملاً مربوط به سدهٔ دوم یا سوم میلادی است. در اینجا دو کاهن و یک خدمتکار در حال اجرای مراسم مذهبی خاص دیده می‌شوند. پیکرها در نمای روبرو و به حالتی رسمی در جلوی یک بنا قرار گرفته‌اند. حرکات و اشارات آنها آرام، جدی و تشریفاتی است. چین و شکن جامهٔ سپیدشان نه با رنگسایه بلکه با خط پرداخته شده است. هر پیکر طرحی مجزا و مستقل از پیکر دیگر دارد. بدنها بی‌وزن و پاها بدون ارتباط مشخص با زمین و بنا تجسم یافته‌اند. نگاهها به سوی لایتناهی است، که تأکید بیشتری است بر ماهیت مذهبی صحنه. این گونه تفسیر نمادین از واقعیت مغایر با دید طبیعتگرایانهٔ یونانی-رومی است، ولی با بینش مسیحی موافقت دارد، و به همین سبب نیز در هنر بیزانسی به کار گرفته می‌شود. حضور قواعد هنر پارتی در هنر بیزانسی بقای سنتهای کهن ایرانی و بسط آنها به سوی غرب را اثبات می‌کند؛ اما نشانهٔ استمرار این سنتها را به نحوی بارزتر در خودِ ایران و آسیای میانه می‌یابیم.

نوزایی شاهانه

دیدیم که پارتیان در برابر جریانهای فرارسیده از غرب شخصیت هنری خویش را ظاهر کردند. در واقع، به هنگام فروپاشی دولت اشکانی (۲۲۴ میلادی)، محصول تجربه‌ای طولانی در تلفیق سنتهای شرقی و غربی از آنان برجای ماند. پس از آن، به رغم سعی وافر ساسانیان برای احیای سنتها و ارزشهای پارسی، میراث پارتی قابل اغماض نبود. این میراث علاوه بر جنبه‌های فرهنگی و هنری شامل بسیاری از دستاوردهای کشورداری اشکانیان نیز بود. اما به هر حال، با تأسیس امپراتوری ساسانی شرایط سیاسی و اجتماعی تازه‌ای به وجود آمد که در تحول هنر ایرانی تأثیر قاطع گذاشت.

ساسانیان، که خود را از نسل شاهان هخامنشی می‌دانستند، در عصر اشکانی چون امیرانی مستقل در خطهٔ پارس فرمان می‌راندند. اردشیر یکم، سرسلسلهٔ ساسانی، از همین

خطه برخاست و توانست بر واپسین شاه اشکانی پیروز شود. دیری نگذشت که او امپراتوری بزرگی را بنیان نهاد که رقیبی قوی در برابر روم ــ و سپس بیزانس ــ شد. مهم‌ترین دلیل سقوط دولت اشکانی فقدان قدرت مرکزی نیرومند بود. اردشیر با تکیه بر این باور کهن که مقام سلطنت از جانب خدا تفویض می‌شود، قدرت کامل را در دست خویش متمرکز ساخت. از سوی دیگر، او آیین زردشت را به عنوان مذهب رسمی و دولتی برای عموم اجباری کرد و موبدان را به پاسداری آن برگماشت. جامعه بر اساس الگوی اوستا به طبقات اجتماعی متمایز تقسیم شد، و سلسله مراتب شغلی در نظام اداری کشور اهمیت اساسی یافت. این اقدامات که همواره با نفی پارتیان و بزرگداشت هخامنشیان توأم بود، به ایدئولژی ملی‌گرایی ساسانی قوت بخشید.

شالودهٔ هنر ساسانی در زمان پادشاهی اردشیر یکم ریخته شد. شاید او قصد داشت با تقویت سنتهای پارسی تأثیرات پیشین یونانی-رومی را از هنر ایرانی بزداید. اما جانشینانش عملاً این خواست را نادیده گرفتند. آنان در جریان جنگهای ایران و روم هزاران اسیر و مهاجر را در نقاط مختلف کشور جای دادند و به کارهای تخصصی گماردند. نتیجهٔ این امر بروز اسلوبها و عناصر جدید غربی در هنر ایرانی بود.[۱۴] اگرچه اقتباسها غالباً صورت ظاهر را متأثر می‌کرد، به نظر می‌رسد رسوخ فرهنگ غربی عمق بیشتری می‌داشته است. مثلاً، آیا بازنمایی اهورامزدا به هیئت انسانی در نقشبرجسته‌های ساسانی ناشی از تأثیر بینش یونانی و رومی نبود؟ به هر حال، تأثیرات غربی بر هنر ساسانی غیر قابل انکار است (وجود برخی رگه‌های اقتباسی از خاور دور را نیز می‌توان در آن بازشناخت). لیکن اساس هنر ساسانی را عناصر کهن ایرانی و آسیای غربی تشکیل می‌دادند، عناصری که از طریق رجوع به سنتهای هخامنشی احیا شده بودند. هنر ساسانی از برخی ویژگیهای هنر پارتی هم بهره گرفت و بدین‌سان باعث تداوم آنها شد. از تلفیق این عناصر گوناگون زبانی نو شکل گرفت که نه فقط واژگانی مناسب برای توصیف عظمت، اقتدار و تجمل شاهان ساسانی داشت، بلکه عمیقاً از قابلیتهای ذوق و اندیشهٔ ایرانی برخوردار بود.

در هنر ساسانی تأکیدی صریح بر نظم و وضوح طرح می‌توان دید. وجه شاهانه در این هنر غالب است؛ بدین‌سان که عمدتاً اختصاص یافته است به بازنمایی هیئت پادشاه در اعمال و احوال مختلف (چون پیروزی در جنگ و شکار، دیهیم‌گیری از اهورامزدا، جلوس شکوهمند بر تخت و جز اینها). اما کاربرد انواع نقشمایه‌های گیاهی و جانوری با معانی

۱۴. تأثیر رومی در برخی از نقشبرجسته‌ها و بناهای ساسانی بازشناختنی است؛ ولی نمونهٔ شاخص کار صنعتگران رومی (یا سوریایی) در ایران را در موزاییک‌های بیشاپور می‌توان دید. در این مورد، نه موضوعها خالصاً ایرانی‌اند و نه اسلوب بازنمایی پیکرها.

نمادین نیز در هنر ساسانی معمول بود. این موضوعها و نقشمایه‌ها بارها با مقیاسی خیلی بزرگ بر روی صخره‌ها و در اندازهٔ کوچکتر بر روی دیوار کاخ، سطح ظرف سیمین، مُهر سنگی و پارچهٔ ابریشمین تصویر می‌شدند. تکرار این مواد تصویری بیش از هر چیز با مقاصد تبلیغ سیاسی و ترویج آیینی ارتباط داشت.

هنرمند عصر ساسانی، به رغم اقتباسهای تازه از غرب، همچون پیشینیان خود در همه جا چکیده‌نگاری و نمادپردازی را بر بازنمایی واقعگرایانه ترجیح می‌داد. سرچشمهٔ بسیاری از نقشمایه‌های مورد استفادهٔ او (صور گیاهی، قوچهای رو در روی یک درخت، گاوان بالدارِ انسان سر، نبرد شیر و گاو، شاهینهای حمله‌ور بر جانوران، و جز اینها) در هنر باستانی آسیای غربی بود، ولی طرحهایی چون پیچک تاک، صحنه‌های انگورچینی و پیکرهای بال‌دار پیروزی به تازگی از منابع رومی اقتباس شده بودند. در اواخر عصر ساسانی، تأثیرات هند و آسیای میانه افزایش یافت. ممکن است نواحی مذکور منبعی برای مجالس روایی و صحنه‌های زندگی عادی در برخی سیمینه‌های متأخر ساسانی بوده باشند. همچنین محتمل است که بسیاری از طرح‌های یونانی-رومی از سوی همسایه‌های خاوری به ساسانیان رسیده بود.

با آنکه مدارکی اندک از نقاشی و گچبری تزیینی ساسانی در دست داریم؛ بی‌شک، این هنرها در آن عصر اهمیت و رواج داشته‌اند. آمیانوس مارسِلینوس[۱۵] دربارهٔ یک دیوارنگاره در کاخی نزدیک *سلوکیه* می‌نویسد: «شاه را در حال کشتن حیوانات وحشی در انواع مختلف شکار نشان می‌داد، زیرا در کشور آنها جز خونریزی به اشکال مختلف و صحنه‌های جنگ چیزی به تصویر نمی‌کشند یا مجسمهٔ آن را درست نمی‌کنند». آثار موجود، ضمن تأیید سخن این مورخ، برای بررسی دقیق نقاشی ساسانی کافی به نظر نمی‌رسند. در واقع، مجموع مدارک عینی از دیوارنگاری ساسانی خلاصه می‌شود به تکه نقاشیهای دیواری *ایوان کرخه* [حوالی شوش]، *حاجی‌آباد* [فارس] *حصار* [دامغان]، تصاویر طرح‌گونهٔ تخت‌جمشید، و نیز بقایای دیوارنگاره‌های *دورا-اُروپوس* و شوش. در یک نظر کلی، این آثار را ادامهٔ نقاشیهای پارتی می‌یابیم. از سوی دیگر، می‌توان حدس زد که مضمون و سبک بسیاری از نقشبرجسته‌های ساسانی ملهم از نقاشیهای این عصر بوده‌اند (مثلاً: نقشبرجستهٔ «پیروزی شاپور دوم» در *بیشاپور*؛ و یا نقشبرجسته‌های «شکار خسرو دوم» در *طاق بستان*).

---

۱۵. مورخ رومی که در اصل یک یونانی متولد انطاکیه بود و به عنوان سرباز در ارتش روم خدمت می‌کرد. او در میانهٔ سدهٔ چهارم میلادی در چند اردوکشی به بین‌النهرین شرکت داشت. پس از بازگشت به روم، مشاهداتش در نواحی شرق را در کتابی شرح داد. جمله‌ای که از او در اینجا آورده‌ام مربوط به همین کتاب است. نگاه کنید به:
جورجینا هرمان، تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان، ترجمهٔ مهرداد وحدتی، تهران، ۱۳۷۳، ص ۱۲۳.

دیوارنگارهٔ شوش، متعلق به نیمهٔ نخست سدهٔ چهارم میلادی، صحنهٔ شکار را نشان می‌دهد. این نقاشی بسیار آسیب دیده است، ولی در قسمتهای نسبتاً سالم ماندهٔ آن شماری حیوان رمیده یا مجروح در میان دو اسب‌سوار قابل تشخیص‌اند. به نظر می‌رسد یکی از سواران که جامهٔ بلند زربفت بر تن و شمشیری بر کمر دارد، در حال تیراندازی به سوی نخجیرها است (ت ۸). این دو پیکر محتملاً شاه را در دو وضعیت مختلف می‌نمایانند. صحنه با خطوط سیاه قوی و سطوح رنگیِ تخت بازنمایی شده است. پسزمینه سراسر آبی است؛ و رنگ صورتی جامهٔ شکارگر و رنگهای روناسی و گِل‌ماشی اسبها و حیوانات بر این پسزمینه جلوه‌ای چشمگیر دارند. نقشهای سادهٔ یک خورشید و یک گُل تنها نشانه‌های دورنمایی در این صحنه‌اند. این نقاشی می‌بایست در اصل بسیار پرشکوه و باابهت بوده باشد؛ زیرا مضمونی کهن و مرتبط با قدرت شکست‌ناپذیر شاهانه را بیان می‌کرده است. در صحنه‌هایی نظیر این ــ که به وفور در ظروف سیمین نیز آمده‌اند ــ شاه به صورت سواره یا پیاده با استفاده از کمان و شمشیر با حیواناتی چون شیر، گراز، قوچ و گوزن می‌جنگد. نخجیرگاه او تمثیلی از «پردیس» یا باغ عدن، و عمل پیروزمندانه‌اش نمایانگر فضیلتی شاهانه است. بازتاب این سنت ریشه‌دار را به‌خصوص در داستانهای مشهور شکار بهرام گور می‌توان یافت.

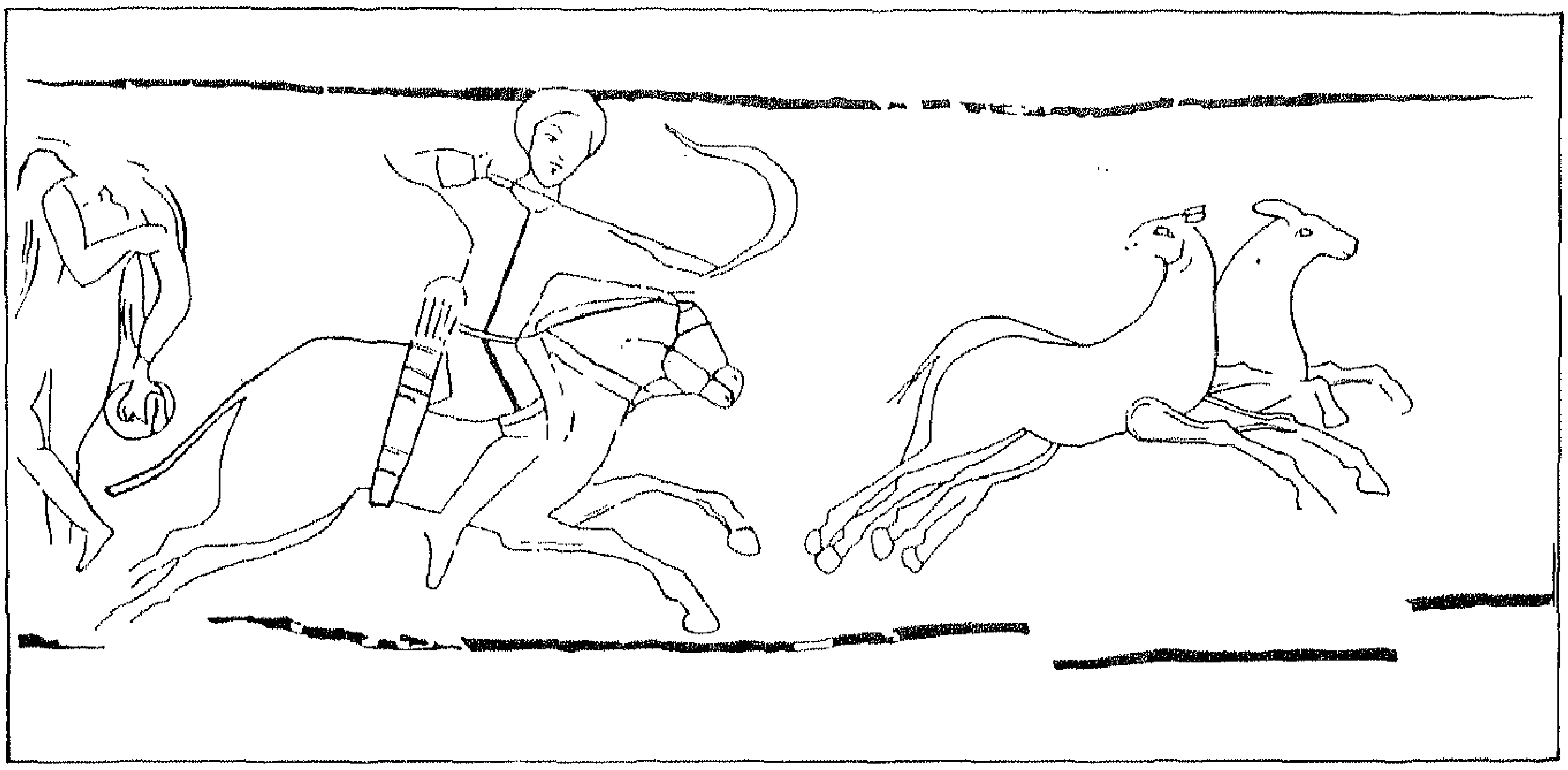
در عالم واقعیت نیز شکار از سرگرمیهای تشریفاتی شاهان ساسانی بود. آنان نخجیرگاههای مشجر و پَرچین کشیده‌ای برای خود می‌ساختند؛[۱۶] و مراسم شکار را درون آن با حضور ملتزمان و رامشگران اجرا می‌کردند. بازنمایی نمادین این مراسم را در نقشبرجسته‌های دو دیوارهٔ جانبی مغارهٔ بزرگ *طاق بستان* می‌بینیم. هر دو صحنهٔ شکار درون پردیس وقوع می‌یابد؛ یکی به شکار گراز اختصاص دارد و دیگری به شکار گوزن. از سویی پیل‌سواران گلهٔ انبوه نخجیرها را به سوی شاه می‌رانند، و در محلی دورتر حیوانات شکار شده جمع‌آوری می‌شوند. شاه در هر وضعیت به سبب بزرگی پیکرش از دیگران کاملاً متمایز است (گفته می‌شود این شاه همان خسروپرویز است که سرگذشت عشق او و شیرین در ادبیات فارسی شهرت دارد).

در صحنهٔ شکار گراز زورقهای سلطنتی در میان مرداب دیده می‌شوند. شاه با جامهٔ فاخر

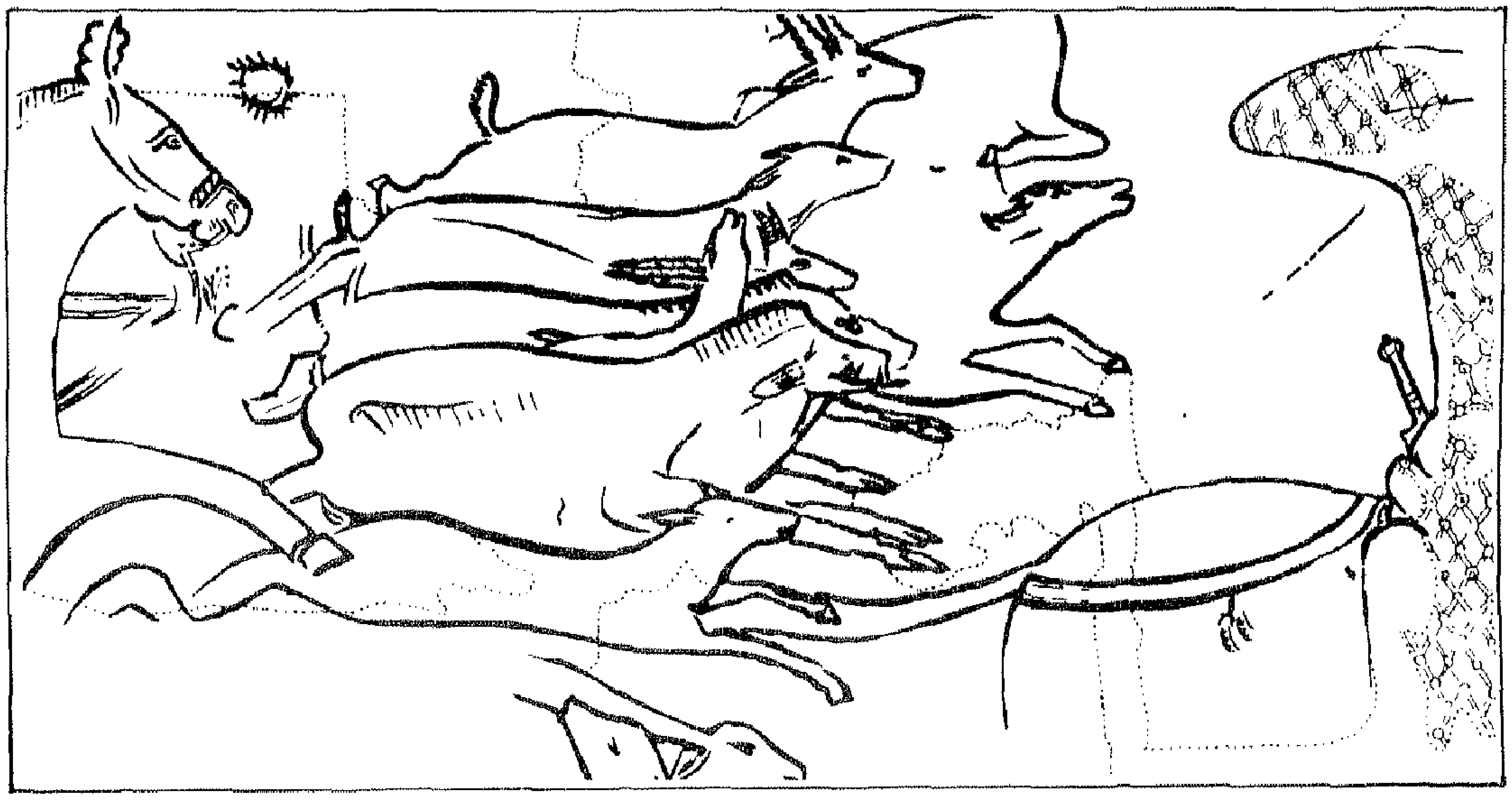
---

۱۶. آمیانوس مارسلینوس، در کتاب یاد شده در بالا، یک نخجیرگاه واقع در تیسفون را وصف می‌کند به شکل درختزاری وسیع و مدور که حصاری مستحکم دور تا دورش را فراگرفته است و جانوران وحشی برای سرگرمی شاه در آن نگاهداری شده‌اند. نگاه کنید به:

Prudence O. Harper, Court Silver of Sasanian Iran, in *Highlights of Persian Art*, ed. R. Ettinghausen and E. Yarshater, U.S.A, 1979, P.104.

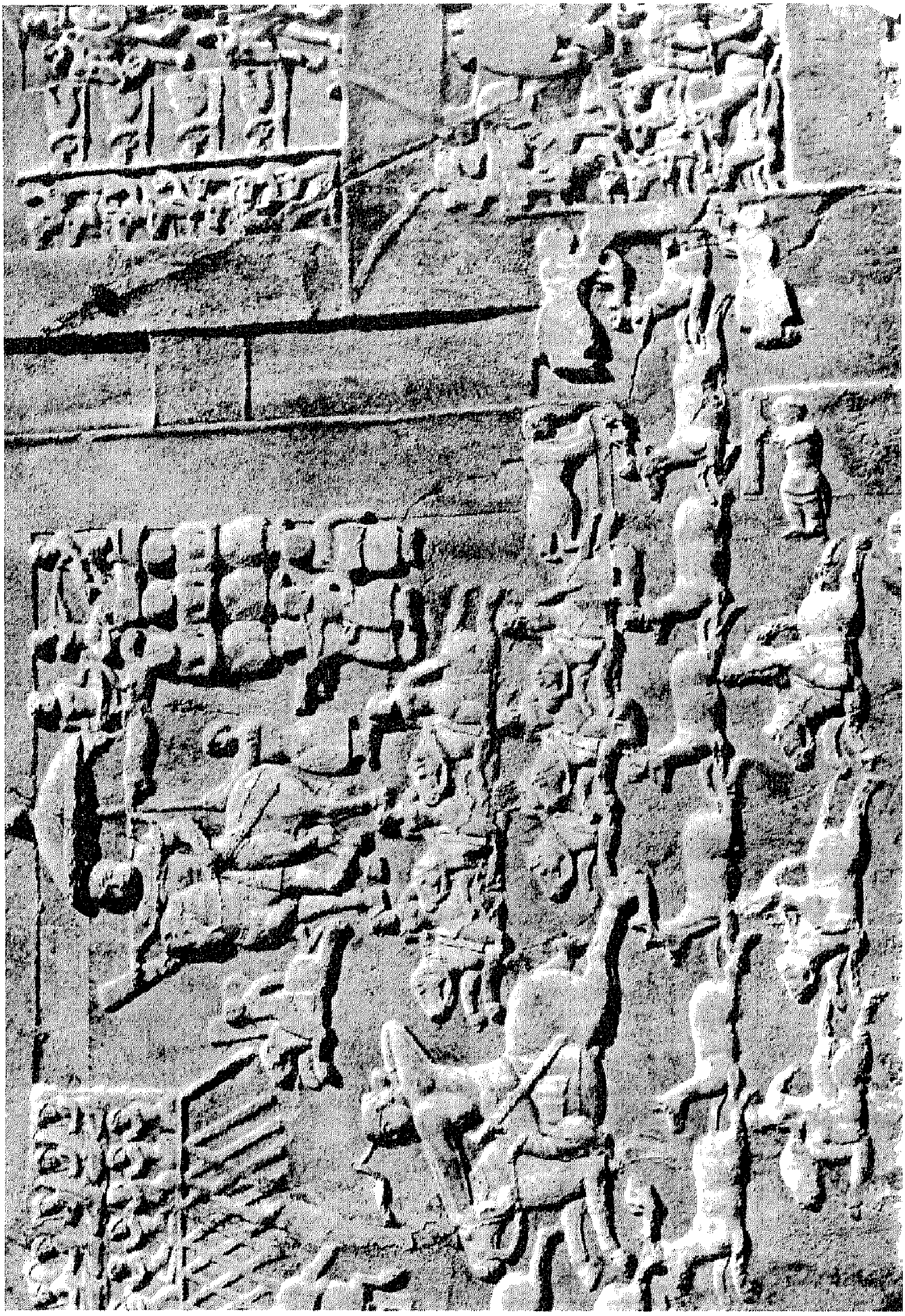


۷. دیوارنگاره: شکارگر، دورا ـ اُروپوس [سوریه]، سدهٔ دوم میلادی



۸. دیوارنگاره: نخجیرگاه، شوش، سدهٔ چهارم میلادی.

۹. بخشی از نقشبرجسته: نخجیر شاهانه، طاق بستان [کرمانشاه]، اواخر سدهٔ پنجم میلادی. ◄



در زورق وسط ایستاده و به گرازها تیر می‌اندازد. در زورقهای دیگر، چنگ‌نوازان با نغمه‌هایشان حرکتها را هماهنگ می‌کنند. در جای دیگری از همین صحنه، شاه در حال استراحت پس از شکار تجسم یافته است. در نقشبرجستهٔ شکار گوزن نیز با روایتی پیوسته از جریان مراسم روبرو هستیم: در بالا، شاه پیش از شروع شکار، سوار بر اسب و زیر یک چتر آفتاب‌گیر به سرود رامشگران گوش می‌دهد؛ در وسط، شاه چهار نعل بر انبوه گوزنها می‌تازد؛ در پایین، شاه تیردان به دست و سوار بر اسب آرام از نخجیرگاه خارج می‌شود. در این نقشبرجسته‌ها اگر شاه و ملازمان به طرزی قراردادی و رسمی مجسم شده‌اند، شکل و حرکت حیوانات بسیار طبیعی و جاندار است (ت ۹).

شیوهٔ توصیف شکارگری آیینی شاه در نقشبرجسته‌های *طاق بستان* و دیوارنگارهٔ شوش همانند است. در این ترکیب‌بندیهای دو بُعدی، خواه به صورت نقاشی باشد یا نقوش کم برجسته، قصد هنرمند ارائهٔ تصویری آرمانی از واقعیت است و نه بازنمایی واقعه‌ای خاص. او می‌خواهد مفاهیم عام قهرمانی را به گویاترین وجه بیان کند. از این رو، خلاصه‌های تصویری مراحل مختلف رویداد را در پی هم می‌آورد و اعمال قهرمان اصلی را در همه جا برجسته می‌نمایاند. از سوی دیگر، او باید صحنه را به گونه‌ای بیاراید که درخور شوکت شاهانه باشد؛ پس سطوح مختلف را با وسواس بسیار با انواع نقوش زینتی و نمادین پر می‌کند. جامهٔ شکارگر دیوار نگارهٔ شوش با شبکه‌ای از شکلهای لوزی ساده تزیین یافته است. حال آنکه در نقشبرجستهٔ شکار گراز لباس شاه با شکلهای بزرگ سیمرغ و نقوش گیاهی حلقوی مزین شده است، و ملازمان نیز همگی جامگان نقشدار بر تن دارند. با توجه به کاربرد وسیع این زبان روایی و تزیینی در هنرهای تصویری ساسانی، می‌توان حدس زد که درکتابها نیز از آن استفاده می‌شده است. تنها مدرکی که تصویرگری کتاب در عصر ساسانی را تأیید می‌کند، گزارشهای برخی مورخان اسلامی است. از جمله، ابوالحسن علی مسعودی در اوایل قرن چهارم هجری به یک کتاب قدیمی اشاره کرده که اعمال شاهان ایران در آن تصویر شده بود.

باری، عصر ساسانی شاهد مرحله‌ای بااهمیت از تحول زیبایی‌شناسی ایرانی بود. دستاوردهای هنر این دوره از غرب تا آتلانتیک و از شرق تا چین نفوذ کرد و سپس تا دیر زمانی پس از انقراض سلسلهٔ ساسانی نیز پایدار ماند. ارزشها و سنتهای ساسانی نه فقط از طریق آثار هنری بلکه همچنین با واسطهٔ متونی چون «خداینامه» به دورهٔ اسلامی رسید و پشتوانه‌ای غنی برای تحول بعدی ادبیات و هنرهای ایران به وجود آورد. میراث ساسانی عمدتاً در ایران باختری به کار آمد؛ ولی حرکتهای تازه از ایران خاوری آغاز شد. برای درک تداوم سنتها به‌خصوص در عرصهٔ نقاشی لازم است نگاه خود را به شرق معطوف کنیم.



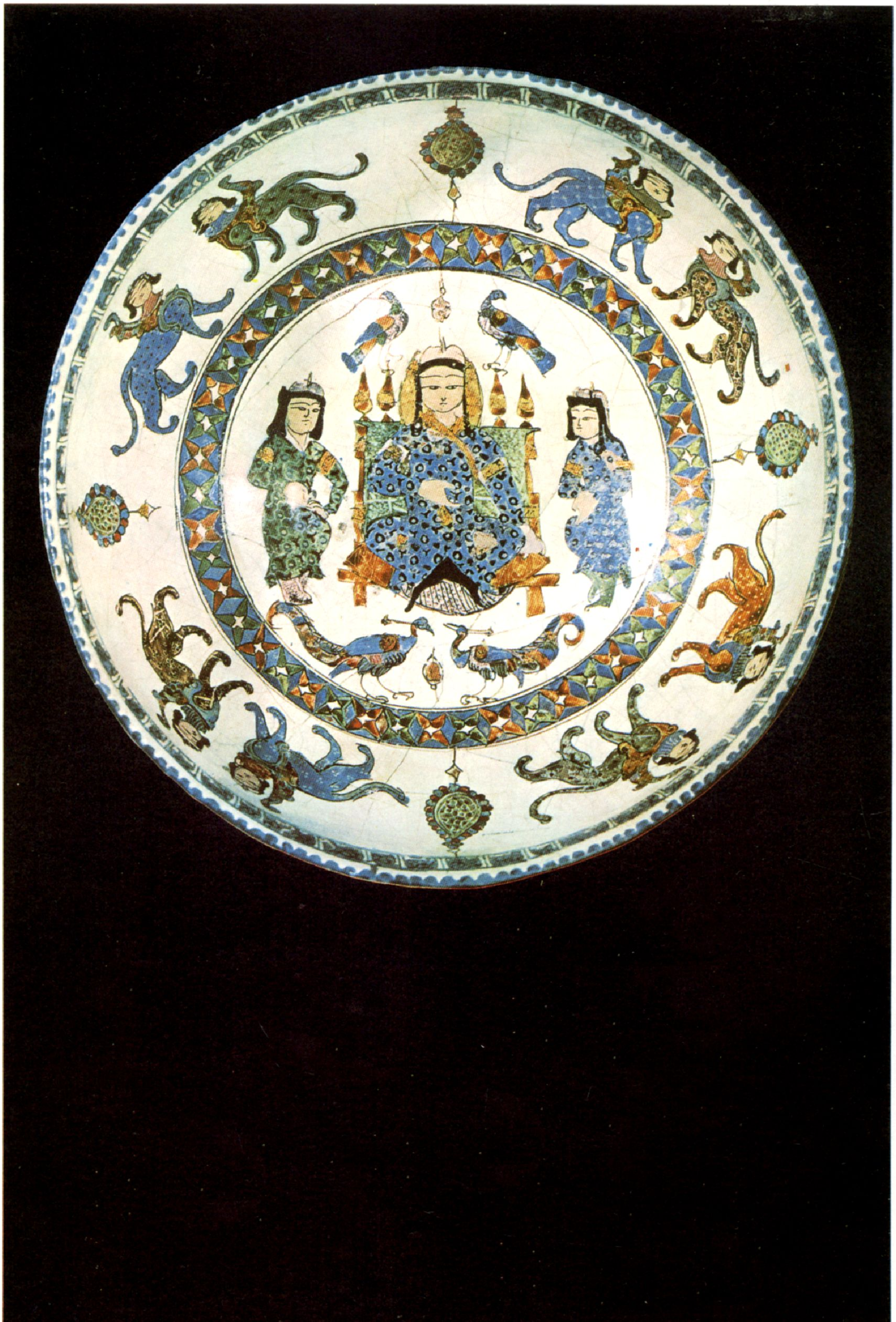
۱. بخشی از دیوارنگاره: حماسهٔ رستم، پنجیکنت [سمرقند]، سدهٔ هفتم میلادی.



۲. دیوارنگاره: بُدی ستوَه زیبا، بامیان [افغانستان]، سدهٔ ۶/۵ میلادی.



۳. سرنگارهٔ کتاب التریاق: صحنه‌های دربار، محتملاً موصل، میانهٔ سدهٔ هفتم هجری قمری.



۴. سفالینهٔ منقوش (مینایی)؛ شاه و درباریان، ری، اوایل سدهٔ هفتم هجری قمری.

دستاوردهای خاوری

جادهٔ بزرگ ابریشم از دیرباز مهم‌ترین راه تجاری و ارتباطی میان شرق و غرب بود. به سبب تردد بسیار در جادهٔ ابریشم و تأثیر متقابل فرهنگهای ایرانی، سکایی، یونانی-رومی، هندی و چینی شکوفایی فرهنگی شگفت‌انگیزی در ماوراءالنهر و خراسان بزرگ رخ نمود. این فرهنگ از چنان قوت و عظمتی برخوردار بود که توانست حتی تا زمان یورش مغولان تاب آورد و در خلال این مدت ادبیات و هنرهای دورهٔ اسلامی را تغذیه کند (به یاد آوریم که *شاهنامه* فردوسی پیوندی ژرف با این فرهنگ داشت). آثار کشف شده در این نواحی (خصوصاً، نقاشیهای سغدی و مانوی) مدارکی بااهمیت برای مطالعهٔ این مقطع از تاریخ نقاشی ایران به شمار می‌آیند.

قبلاً به نفوذ یونانی مآبی در آسیای میانه و نیز به بسط این نفوذ در قلمرو کوشانیان اشاره کردیم. در سده‌های سوم و چهارم میلادی، زبان هنری رایج در ماوراءالنهر متأثر از سبک اولیهٔ یونانی-ایرانی بود. بازتاب این سبک را از جمله در هنر خوارزمیان[۱۷] می‌توان دید (مثلاً به صورت جامه‌پردازی برجسته‌نما در نقاشیهای دیواری کاخ *توپراق قلعه*). اما به تدریج نه فقط مضامین محلی بر مضمونهای اساطیری یونانی برتری یافتند، بلکه در سبک هنری نیز گرایش شرقی بارزتر شد. سبک دیوارنگاره‌های کاخ *بالالیق* تپه [در جنوب ازبکستان] را می‌توان سرآغاز این روند دانست. کاخ *بالالیق* تپه را هفتالیان[۱۸] در سدهٔ پنجم میلادی ساخته بودند. در نقاشیهای دیواری تالار اصلی این کاخ مجلس ضیافتی متشکل از مردان و زنان نشسته یا لمیده را ملاحظه می‌کنیم (ت ۱۰). شیوهٔ خطی و دو بُعدی، کاربست باریکه‌های تصویری ممتد، و پیکرهایی که بر طبق معیار معین بازنمایی شده‌اند حاکی از جهت‌گیری تازه‌ای در نقاشی ماوراءالنهر است.[۱۹] بدون شک، هفتالیان با حضورشان در ماوراءالنهر

---

۱۷. خوارزم نام ناحیه‌ای واقع در قسمت سفلای جیحون (آمودریا) بود که از دیرباز در فرهنگ و تمدن آسیای میانه نقش داشت. این ناحیه شاهد دو دورهٔ توسعه شهری بود: یکی قبل و دیگری بعد از عصر ساسانی در ایران. در اینجا، به هنر امیرنشینهای خوارزم در دورهٔ نخست اشاره کرده‌ام. در دورهٔ دوم (سده‌های هفتم و هشتم)، هنر خوارزمیان تحت تأثیر سنتهای سایر نواحی آسیای میانه صورت شرقی‌تری پیدا کرد. چند مجلس سوگواری که به شیوهٔ خطی بر روی استودانها اجرا شده، از این دوره بر جای مانده‌اند.

۱۸. هفتالیان (هیاطله) قبیله‌ای ساکن در شمال دیوار بزرگ چین بودند که از اوایل سدهٔ پنجم میلادی در ماوراءالنهر ظاهر شدند. دولت هفتالیان در مدت بیش از یک قرن با شاهان ساسانی درگیر بودند. سرانجام، خسرو انوشیروان با یاری ترکان این دولت را برانداخت (۵۵۷ میلادی).

۱۹. نگاه کنید به:

Guitty Azarpay, The Heroic Art of the East Iranian World. in *Highlights of Persian Art*, ed. R.Ettinghausen & E.Yarshater, U.S.A, 1979, P.168.



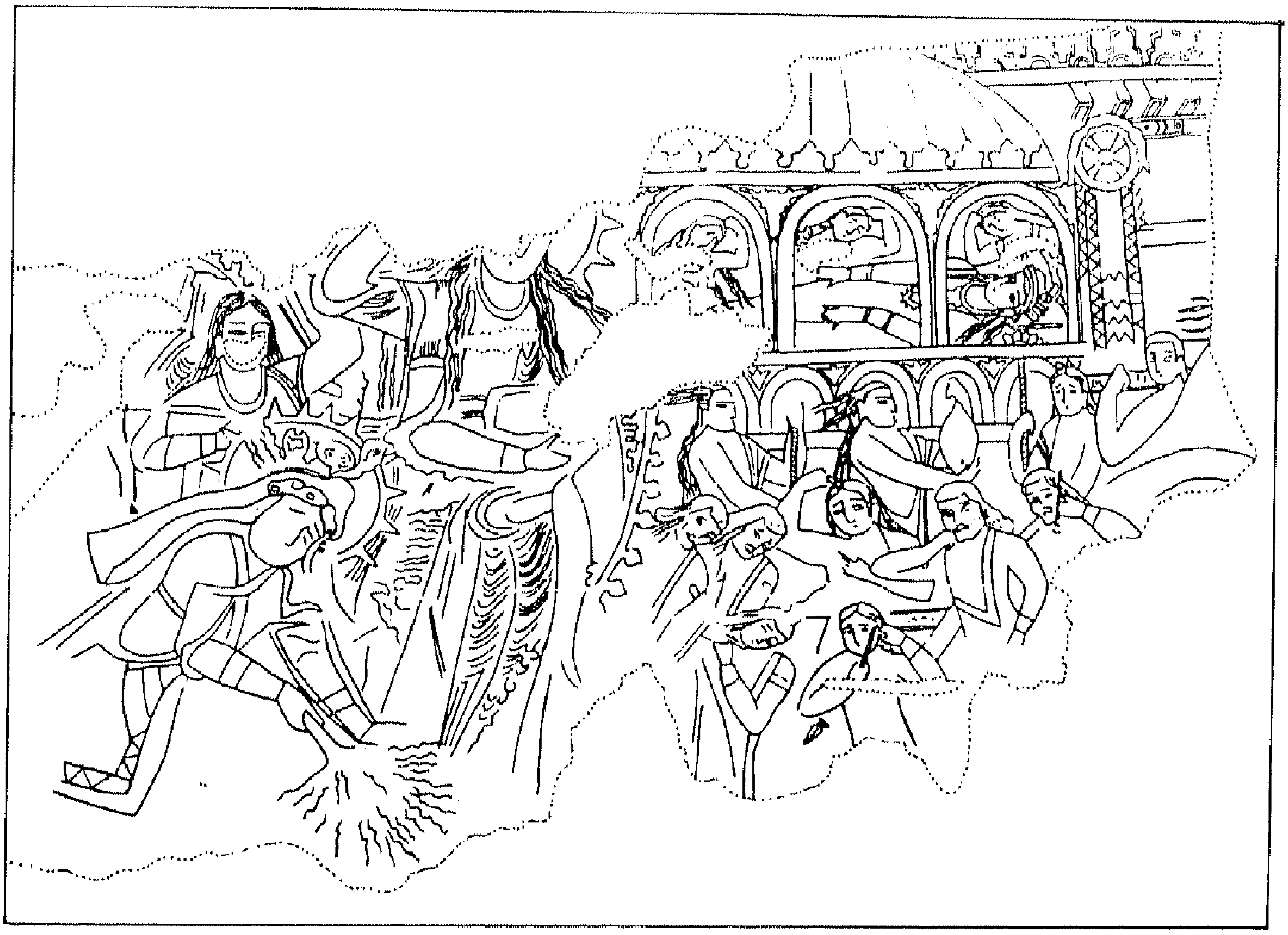
۱۰. بخشی از دیوارنگاره: ضیافت، بالالیق تپه [ازبکستان]، سدهٔ هفتم میلادی.

نقشی مهم در این جهت‌گیری ایفا کردند. سنتی که بدین گونه شکل گرفت به کامل‌ترین وجه در نقاشی روایی سغدیان جلوه نمود.

در دوران پیشااسلامی نواحی بخارا و سمرقند به نام سُغد (سغدیانا) خوانده می‌شد. از سدهٔ پنجم تا ربع اول سدهٔ هشتم میلادی، مقارن با دوران فعالیت بازرگانان سغدی در نقش واسطه‌های اصلی تجارت در مسیر جادهٔ ابریشم، شکوفایی هنری بی‌سابقه‌ای در این نواحی پدید آمد. در آن زمان، دیوارنگاری در معابد، کاخها و خانه‌های سغدیان رواج بسیار یافت، که بقایای آن در *افراسیاب* (سمرقند)، *وَرخشا* [نزدیک بخارا]، و خصوصاً در پنجیکنت [در حوالی سمرقند] کشف شده است. پنجیکنت در طی چند قرن مهم‌ترین مرکز تجاری و سوق‌الجیشی سغدیان بود، و سرانجام به دست اعراب مسلمان سقوط کرد (حدود ۱۵۰ هجری قمری).

نقاشی سغدی از تنوع قابل ملاحظه‌ای برخوردار بود. به طور کلی، آن را بر حسب موضوع می‌توان به گروههای مذهبی، حماسی، تاریخی، روزمره و عامیانه تقسیم کرد. قدیم‌ترین دیوارنگاره‌ها، که در آنها اعتقادات و مراسم مختلف مذهبی انعکاس یافته است، در معابد عمومی پنجیکنت پیدا شده‌اند (مثلاً: صحنهٔ سوگواری بر بالین یک شخصیت درگذشته ـ ت ۱۱). این نقاشیها ارتباط صوری و تصویرشناختی مشخصی را با سبک اولیهٔ یونانی-ایرانی نشان می‌دهند. می‌توان فرض کرد که سنت اولیهٔ نقاشی سغدی بر میثاقهایی که قبلاً در هنرهای کوشانیان، پارتیان و خوارزمیان شکل گرفته بود، استوار شد. خدایان کهن ایرانی و بین‌النهرینی در انگاره‌سازی مذهبی سغدی مشخصاتی ویژه یافتند (مثلاً: الاهه نَنا، که سابقه‌ای دیرین در بین‌النهرین داشت، تحت تأثیر هنر هندی به صورت زنی دارای چهار بازو درآمد). دگرگونی زمانه و پیدایش خواستهای جدید در جامعهٔ مرفه شهری تدریجاً تغییراتی را در معیارهای سبکی و مضمونی به وجود آورد. اگر در دیوارنگاره‌های اولیه تناسبات نسبتاً طبیعی و اندکی برجسته‌نمایی در پیکرها دیده می‌شود، در نقاشیهای متأخر رویکرد به شیوهٔ خطی و دو بُعدی، معیارهای جدید تناسب و زیبایی، و نیز اهمیت مضمونهای دنیوی را ملاحظه می‌کنیم. جلوه‌های شاخص این تحول را در تصویرگری موضوعهای حماسی، تاریخی و روزمره در اقامتگاههای خصوصی پنجیکنت می‌توان یافت (ت ۱۲).

مضمونهای حماسی و تاریخی بیشترین اهمیت را در دیوارنگاری سغدی داشتند. این مضمونها عموماً در بخش میانی دیوارها تصویر شده‌اند. حال آنکه بازنمودِ قصه‌های عامیانه و صحنه‌های عادی غالباً به صورت ترکیب‌بندیهای قاب‌بندی شده در پایین‌ترین بخش دیوار جای گرفته‌اند. توالی روایی، بزرگی پیکرها و رنگهای درخشان نقاشیهای حماسی کاملاً آنها



۱۱. دیوارنگاره: صحنهٔ سوگواری، پنجیکنت [سمرقند]، سدهٔ ۸/۷ میلادی.

۱۲. بخشی از دیوارنگاره: جشن شاهانه، پنجیکنت [سمرقند]، سدهٔ ۸/۷ میلادی.



را از گونه‌های دیگر متمایز می‌کند. محتوای اغلب داستانهای پهلوانی به روایات حماسی متداول در میان سغدیان مربوط می‌شد. به احتمال زیاد، این روایات توسط چامه‌گویانی که «گوسان» نام داشتند، اشاعه می‌یافت. برخی از داستانها نیز به صورت مکتوب حفظ می‌شدند. گوسان هنرمندی بود که دست کم از زمان پارتیان تا اواخر عصر ساسانی در زندگی فرهنگی مردمان نجد ایران نقشی مهم ایفا کرد. «سنت گوسان‌ها عمدتاً متکی بر روایات شفاهی بود و هر گوسان برجسته‌ای قادر بود بر زیبایی این روایات بیفزاید، یا روایاتی تازه بیافریند و آنها را در قالب شعر، به همراه موسیقی و آواز بسراید».[۲۰] اهمیت گوسان‌ها خصوصاً در خراسان بزرگ و ماوراءالنهر بیشتر از این لحاظ است که آنها عاملان تلفیق و تداوم داستانهای حماسی کهن بوده‌اند.

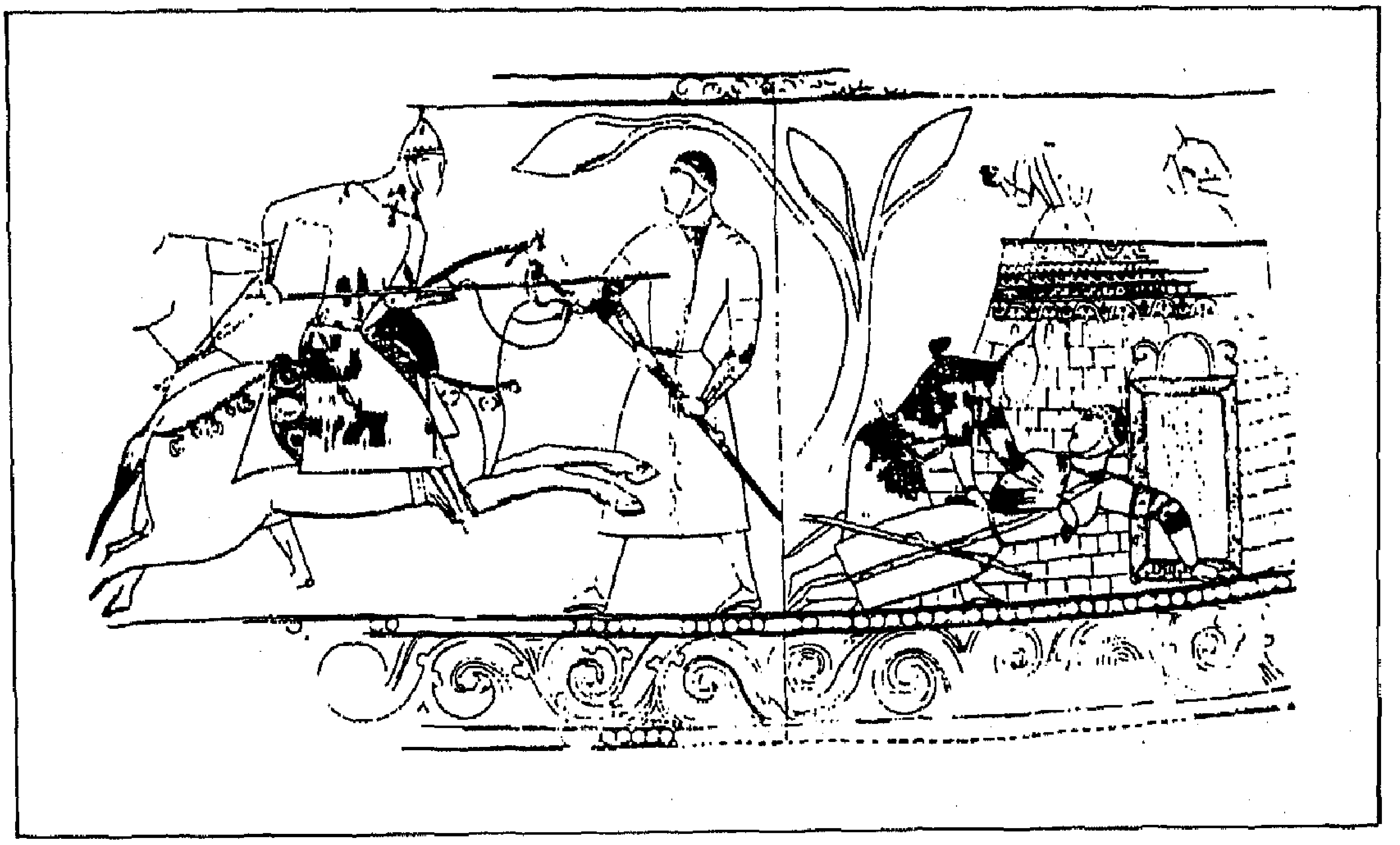
گیتی آذرپی پیوند میان این ادبیات شفاهی و نقاشی سغدیان را مورد توجه قرار داده و نوشته است: «حماسه‌نگار سغدی، همانند چامه‌گوی عصر قهرمانی، وضوح بیان و عمل هیجان‌انگیز را منظور داشت. نقاش، همچون شاعر، با استفاده از چند شگرد ترکیب‌بندی، و با ایجاد حالتی معین به این منظور خویش دست می‌یافت. چون علاقهٔ او بر نمایش عمل متمرکز بود، زبانی منسجم از حرکات و اشارات و تناسبات به وجود آورد که باعث تقویت درام و گویایی پیام‌اش شد».[۲۱] این قالبی مناسب برای بیان ایدئولوژی یک جامعهٔ اشرافی و جنگاور بود.

مشخصهٔ دیوارنگاری مذهبی سغدی ترکیب‌بندیهای بسته و متقارن است؛ حال آنکه داستانهای قهرمانی و حماسی غالباً در باریکه‌های ممتد تصویر شده‌اند. صحنه‌های قهرمانی به نحوی کنار هم قرار گرفته‌اند که بیننده می‌تواند روایت تصویری را به‌طور افقی روی دیوار دنبال کند (ت ۱۳). در یکی از این نوع دیوارنگاره‌ها پهلوانی را می‌بینیم که سوار بر اسب کهر پیش می‌راند و سوارانی دیگر در پی او می‌آیند. در سوی دیگر، همین پهلوان به سوی دشمن کمند می‌اندازد. او شانه‌های پهن، کمر باریک و دستانی ظریف دارد، و جبه‌ای از پوست پلنگ بر تن کرده است. پیکرهای شکل گرفته با خطوط سیاه محکم و رنگهای خاکی بر پسزمینهٔ لاجوردی یکدست کاملاً بارز به نظر می‌رسند (لوحهٔ رنگی ۱). ویژگیهای

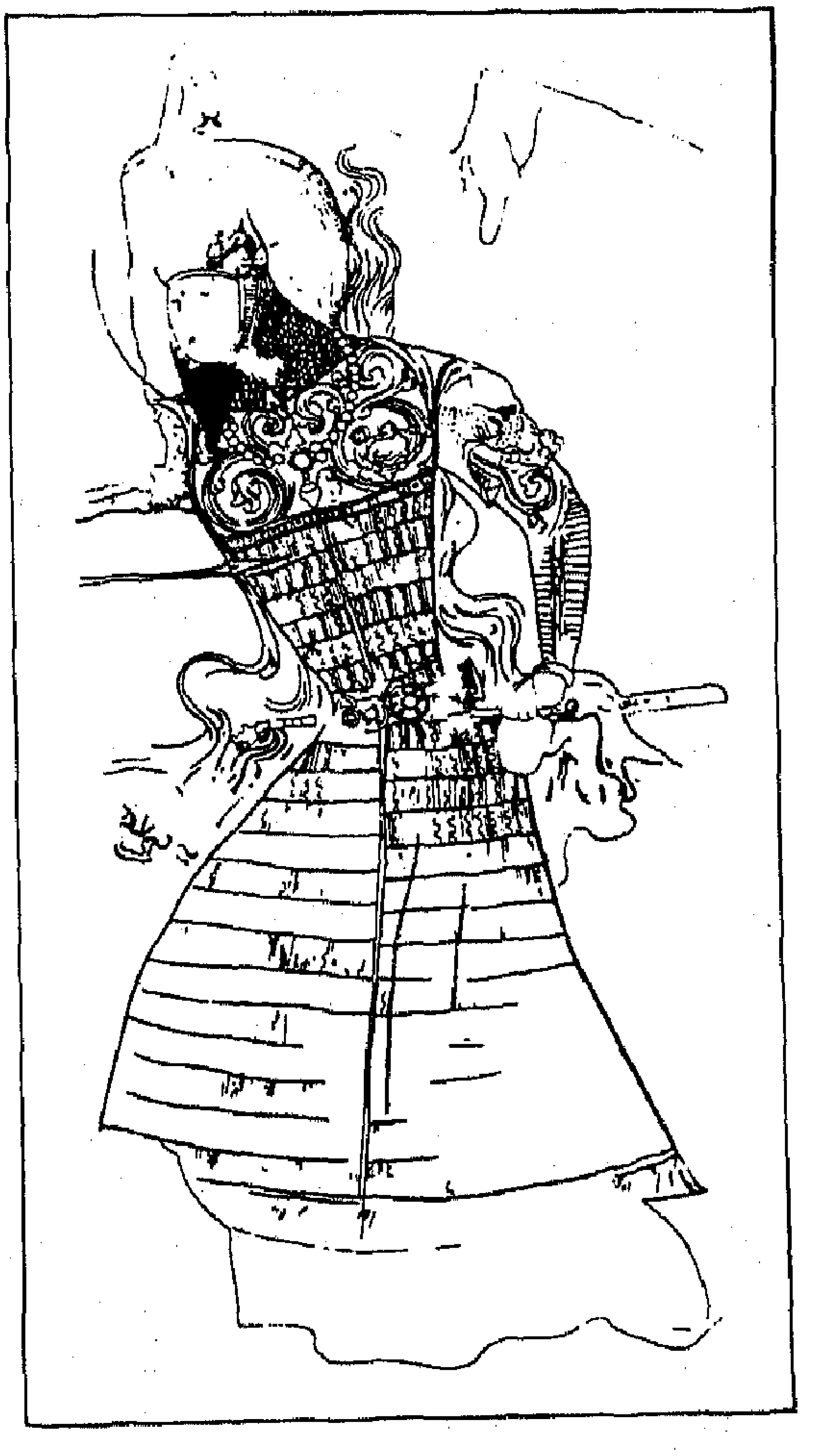
---

۲۰. مهرداد بهار، جستاری چند در فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۷۳، ص ۱۱۲.
پژوهندهٔ نامبرده تأکید می‌کند که «همین سنت غنی گوسان‌ها در شرق نجد ایران و خراسان بزرگ است که به فردوسی می‌رسد و او با نبوغ هنری و دانش شگفت‌انگیز سخنوری خویش قادر می‌گردد این هنر شفاهی را که اغلب در عصر او به کتابت درآمده بود، به شعر عروضی عصر تازه درآورد» (همانجا، ص ۱۱۳).

۲۱. نگاه کنید به:
Guitty Azarpay, *Sogdian Painting*, With Contributions by A.M. Belenitskii, B.I.Marshak, and Mark J.Dresden, Los Angeles, London, 1981, P.182.



۱۳. بخشی از دیوارنگاره: وقایعی از یک حماسه، پنجیکنت [سمرقند]، اواخر سدهٔ هفتم میلادی.



۱۴. بخشی از دیوارنگاره: جنگجوی قهرمان، پنجیکنت [سمرقند]، اوایل سدهٔ هشتم میلادی.

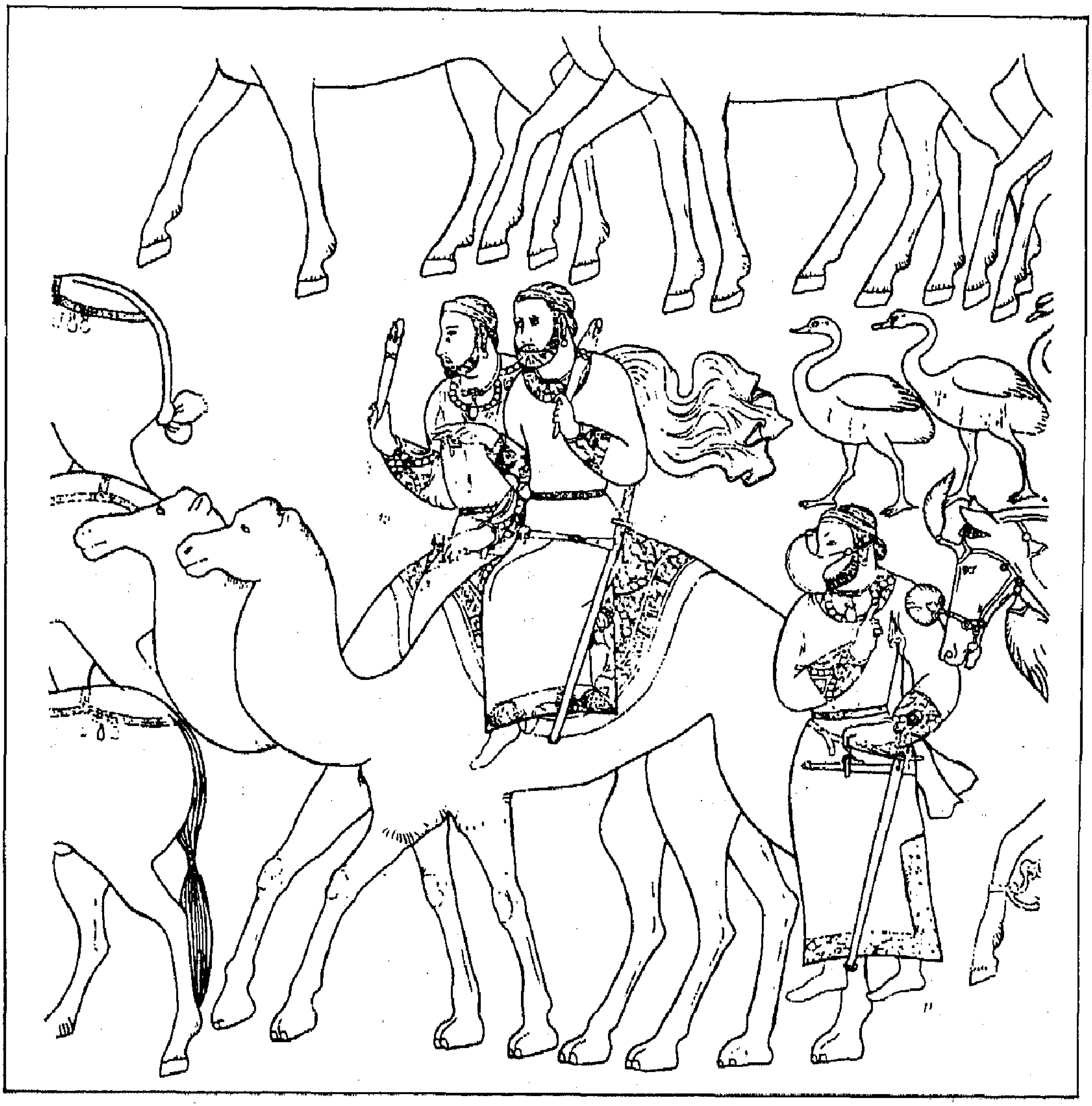
این پهلوان و اسب او با رستم و رخش جور درمی‌آیند. داستان ضحاک نیز در یک دیوارنگارهٔ دیگر شناسایی شده، ولی موضوع تصاویر حماسی سغدی اکثراً ناشناخته مانده است. در بسیاری موارد، قهرمانان و شخصیتهای افسانه‌ای با نشانه‌های فرّ و شکوه (چون هالهٔ نور و شعلهٔ آتش) تجسم یافته‌اند (ت ۱۴). در نقاشی موضوعهای تاریخی از این قبیل نشانه‌ها دیده نمی‌شود. ولی از نمونه‌های بر جای مانده در *پنجیکنت* و *افراسیاب* می‌توان پی برد که نقاشان سغدی در بازنمایی مستندات تاریخی به جزئیات توصیفی و واقعگرایانه می‌پرداخته‌اند (ت ۱۵).

در بازنمایی حکایات عامیانه و رویدادهای رَوَزمره که در نقاشی سغدیان اهمیت ثانوی دارد، شیوه‌ای متفاوت به‌کار رفته است. ظاهراً این موضوعها بیشتر برای سرگرمی نقاشی شده‌اند و رفتار و اخلاق مردم را منعکس می‌کنند. در یک ترکیب‌بندی خلاصه‌وار و گویا حکایت مردی توصیف شده است که سر یک غاز را می‌بُرد تا به تخمهای طلایی‌اش دست یابد، و سپس از عمل احمقانهٔ خویش پشیمان می‌شود (ت ۱۶). یک نقاشی دیگر، حکایتی از *پنچَتنترا*[۲۲] را نشان می‌دهد: خرگوشی با سخنان زیرکانه سلطان ظالم جنگل را وامی‌دارد به داخل یک چاه عمیق بجهد. ممکن است شیوهٔ ترکیب‌بندی این گونه دیوارنگاره‌ها از نقاشی کتاب اقتباس شده باشد. از سوی دیگر، پیوند قصه‌نگاری سغدی باکتاب‌نگاری عربی دورهٔ اسلامی درخور توجه است.

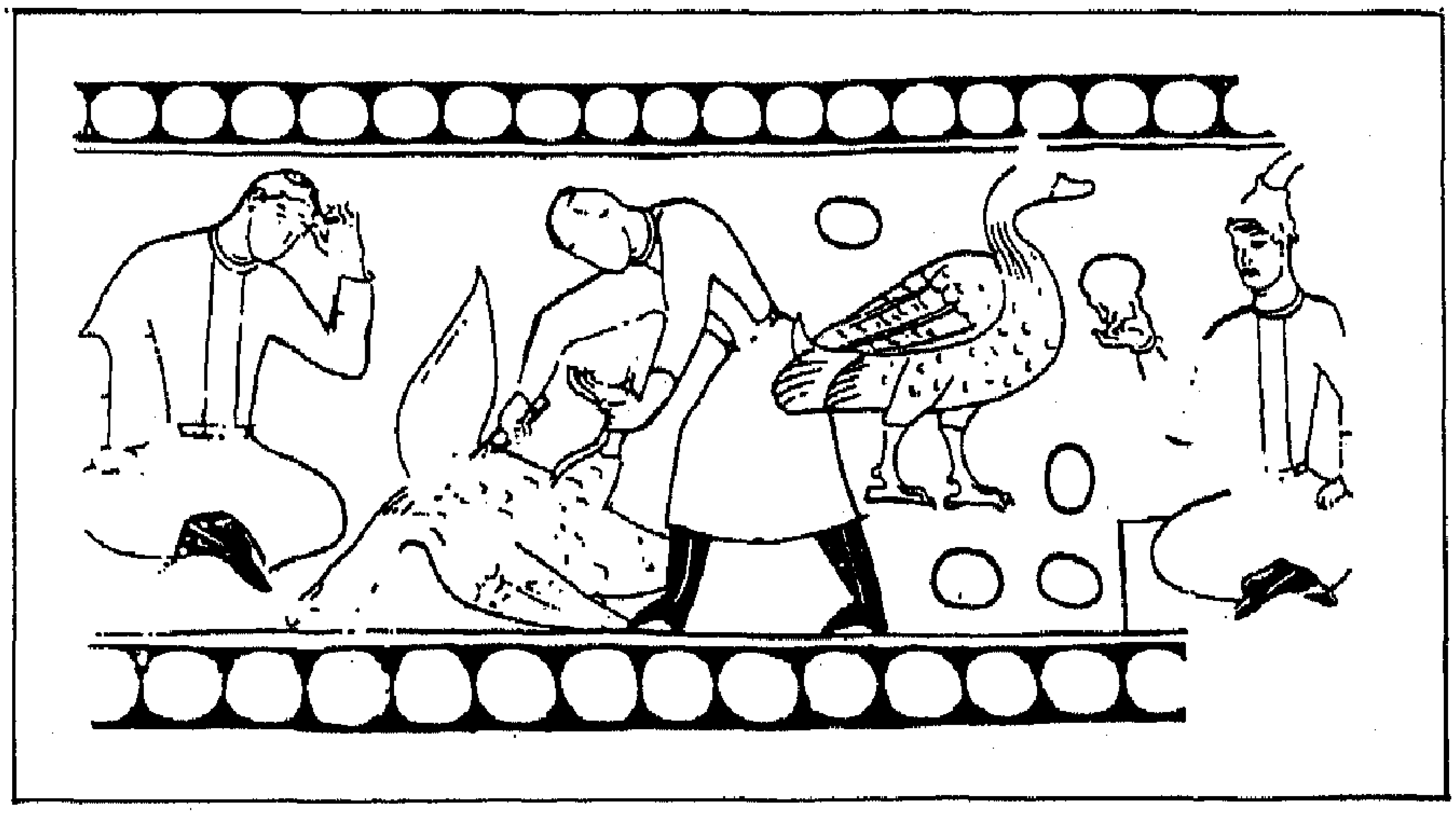
اگرچه دیوارنگاری سغدی راه تحول مستقلی را پیمود، از تأثیر جریانهای فرهنگی منطقه به دور نماند. چنانکه در پیکرهای نازک‌اندام و دارای حرکات موقرگاه سیمای سنخ مغولی (چهرهٔ گرد، چشمان مورب و دهان تنگ) را می‌یابیم. اسلحه و جزئیات لباس نیز تأثیر ترکی را نشان می‌دهند. این ویژگیها در سدهٔ هفتم میلادی ظاهر شدند؛ و این زمانی بود که ترکان و چینیان رهبری امور سیاسی سغد را به دست گرفتند. با این حال، نقاشان سغدی موازین هنری خاص خود را تا زمان تسلط اعراب حفظ کردند. بعدها، ترکان مسلمان با جذب الگوهای فرهنگی سغدیان عامل انتقال دستاوردهای هنری آنان به نواحی باختری شدند.

مانویان آسیای میانه نیز به نوبهٔ خود بر جریان هنر دورهٔ اسلامی تأثیر گذاشتند. حتی برخی پژوهشگران، نقاشی مانوی را پایهٔ نگارگری ایرانی-اسلامی می‌دانند. شاید بتوان سرچشمهٔ سنت تصویرگری مانوی را از خودِ مانی دانست. البته هیچ اثر تصویری از مانی بر جای نمانده است، اما دربارهٔ کتاب مصور *ارتنگ* یا *ارژنگ* و مهارت او در نقاشی و

۲۲. مجموعه‌ای از حکایات هندی که در زمان خسرو انوشیروان توسط برزویه طبیب از سانسکریت به زمان پهلوی نقل شده بود. در قرن دوم هجری، عبدالله ابن مقفع آن را به عربی ترجمه کرد، و این ترجمه مبنای کتاب مشهور کلیله و دمنه قرار گرفت.



۱۵. دیوارنگاره: فرستادگان فرمانروای چغانی به دربار سمرقند، افراسیاب [سمرقند]، اواخر سدهٔ هفتم میلادی.



۱۶. دیوارنگاره: قصهٔ تخم طلایی، پنجیکنت [سمرقند]، اواخر سدهٔ هفتم تا اوایل سدهٔ هشتم میلادی.

خوشنویسی بسیار نوشته‌اند.[۲۳] می‌دانیم که مانی در بابِل و در یک خانوادهٔ اشکانی‌تبار زاده شد. محتملاً، او با سنت نقاشی اشکانی باختری آشنا بوده و شالودهٔ تصویرگری‌اش را بر همین سنت نهاده است. بعدها، پیروان مانی در آسیای میانه[۲۴] با اثرپذیری از سنتهای دیگر شیوهٔ نقاشی او را تکامل بخشیدند. تماس نزدیک مانویان با بوداییان باعث نفوذ بسیاری از عناصر هنر بودایی در هنر مانوی شد. اما باید توجه داشت که هنر بودایی آسیای میانه خود تا اندازه‌ای از سنتهای ایرانی تأثیر گرفته بود. برای توجیه این نکته لازم است به زمانی گذشته‌تر بازگردیم.

پیروزی شاهان ساسانی بر کوشانیان راه نفوذ هنر ایرانی به مراکز آیین بودایی را باز کرد. این نفوذ تدریجاً به تکوین هنر ایرانی-بودایی انجامید که جای هنر یونانی-بودایی در آسیای میانه را گرفت. نقاشیهای دیواری بر جای مانده در *بامیان* [افغانستان] حاکی از آن است که «از نیمهٔ دوم سدهٔ چهارم میلادی، هنر ایرانی این ناحیه را تحت تأثیر قرار داده است. آرایش موی سر و لباسها و بعضی جزئیات مانند نوارهای موج‌زن به‌طور آشکار از نمونه‌های هنر ساسانی گرفته شده‌اند».[۲۵] (لوحهٔ رنگی ۲) مبلغان بودایی در قرن چهارم میلادی این سبک تلفیقی را به ترکستان شرقی بردند. دیوارنگاره‌های کشف شده در ناحیهٔ *کوچا* (از جمله در غارهای بودایی *قزل*) نمونه‌های شاخصی از تأثیرات هندی و ایرانی را نشان می‌دهند. عنصر هندی را در ترکیب‌بندی موضوعهای متداول بودایی و در تمثال آرام و موقر بودا می‌توان دید. حال آنکه، جزئیات تصویری جامگان، تاج و زینتها، و نیز تمایل شدید به قرینه‌سازی منشأ ساسانی دارند. بازنمایی خطی پیکرها، پسزمینهٔ تخت و نقشدار و رنگهای سرد و درخشان از مشخصات بارز این سبک «هند و ایرانی» است.

از میانهٔ سدهٔ هفتم میلادی، هنر بودایی ترکستان شرقی تحول دیگری را آغاز کرد. این زمانی بود که، تحت نفوذ سیاسی و فرهنگی چین، مرکز فعالیت هنری از *کوچا* به ناحیه‌ای شرقی‌تر به نام *تورفان* منتقل شد. در نقاشی بودایی *تورفان* تأثیر چینی دورهٔ تانگ توأم با پیکرنگاری سنخ مغولی غالب آمد. پس از آنکه ترکستان شرقی به دست ترکان اویغور افتاد، دستاورد هنری *تورفان* در میان پیروان مذاهب مختلف گسترش یافت. بدین سان، مانویان

---

۲۳. در ادبیات فارسی، مانی نگارگر به مراتب برجسته‌تر از مانی پیامبر بوده است. فردوسی، سعدی، حافظ و بسیاری دیگر به چیره‌دستی مانی اشاره کرده و کتاب ارژنگ او را نمونهٔ عالی زیبایی نقش و رنگ دانسته‌اند.

۲۴. شمار زیادی از مانویان به سبب شکنجه و آزار روحانیان زردشتی به نواحی خاوری کوچ کردند. آنان در سغد اقلیتی مستقل و آزاد را تشکیل دادند و به ترویج آیین خود پرداختند. در میانهٔ سدهٔ هشتم میلادی، مانویت در آسیای میانه به اوج گسترش خود رسید و به عنوان مذهب رسمی ترکان اویغور پذیرفته شد.

۲۵. رُمان گیرشمن، هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی، تهران، ۱۳۵۰، ص ۳۱۷.

تحت حمایت حاکمان جدید از این دستاورد بهرهٔ کافی گرفتند. *تورفان*، که تا سدهٔ یازدهم میلادی نیز همچون منبعی غنی از سنتهای هنری آسیای میانه باقی ماند، از یک سو هنر خاور دور و از سوی دیگر هنر ایرانی-اسلامی را تغذیه کرد.

تقریباً تمامی اسناد نقاشی مانوی ــ اعم از آنچه بر دیوارها تصویر شده یا بر صفحات کاغذ و طومارهای پارچه‌یی ــ از ناحیهٔ *تورفان* به دست آمده و عمدتاً به سدهٔ نهم میلادی (قرن سوم هجری قمری) متعلق‌اند. بررسی این آثار تا حدی شیوه و اسلوب کار نقاشان مانوی را برای ما روشن کرده است. به پیروی از آموزهٔ مانی، نقاشی برای مانویان یک وسیلهٔ تعلیم و تبلیغ بود. نقاشان مانوی غالباً مفاهیم نمادین را به مدد نقشمایه‌های قراردادی بیان می‌کردند. نگاره‌ها را به طرزی خلاصه با خطوط موزون و رنگهای درخشان می‌ساختند و با نقوش انتزاعی می‌آراستند. گزینهٔ رنگی آنان مشتمل بود بر لاجوردی، آبی روشنفام، نارنجی، سرخ و سبز. همیشه رنگی یکدست (آبی یا سبز یا سرخ) را در پسزمینهٔ تصویر به‌کار می‌بردند. برای اجرای هر طرح نخست خطوط اصلی را با رنگ قرمز یا سیاه بر روی صفحهٔ صاف و صیقلی می‌کشیدند، سپس درون شکلها را با رنگماده یا برگ زر می‌پوشانیدند، و سرانجام برخی قسمتها را قلمگیری می‌کردند.

اگر بپذیریم که نقاشی مانوی آسیای میانه ریشهٔ ایرانی (اشکانی و ساسانی) داشته است، باید شکوفایی آن را بر زمینهٔ فرهنگهای محلی در نظر بگیریم. برخی تأثیرات هنر هندو بر نقاشی مانوی، و نیز پیوند این نقاشی با دیوارنگاره‌های سغدی قابل ملاحظه است. ولی اثرپذیری آن از هنر بودایی بارزتر به نظر می‌آید. غالباً، شخصیتهای برگزیدهٔ مانوی بر اورنگ گلِ لُتوس (نیلوفر آبی) نشسته‌اند. هبه‌کنندگان مانوی شبیه نمونهٔ بودایی تصویر شده‌اند. سیمای تمام‌رخ (همچون بَدر کامل) و هاله‌ای بر گردِ سر همانندی چهره‌نگاری مانوی و بودایی را نشان می‌دهد.[۲۶] از دیگر ویژگیهای محلی، طراحی پیکرها بر اساس یک الگوی نژادی (اندام کوتاه و سرِ بزرگ) است. کاربست خطوط منحنی اهمیت اساسی در پیکرنگاری و جامه‌پردازی مانوی دارد؛ و همین نوع خطوط نرم در طراحی جانوران، گلها و گیاهان نیز به‌کار رفته است. نکتهٔ جالب توجه آنکه شیوهٔ پیکرنگاری مانوی با مختصر تغییراتی در نقاشی عهد سلجوقی نیز ظاهر می‌شود (ت ۱۷، ت ۱۸).

بی‌شک مانویان به پیروی از مانی به‌کار تصویر و تذهیب کتاب می‌پرداختند، اما هنر آنان به‌خصوص در دربار اویغورها مجال رشد و توسعه یافت. نگاره‌های مکشوف در *تورفان* ــ گر چه تصاویر پاره پاره‌ای بیش نیستند ــ این نکته را تأیید می‌کنند. برای کتاب‌نگاران مانوی

---

۲۶. قرص خورشیدی یا هالهٔ نور در تمثالهای بودا ریشهٔ ایرانی داشته است: نماد خَوَرنه (فرّه).



۱۷. نگارهٔ جدا شده از یک کتاب مانوی: نوازندگان، تورفان، سدهٔ ۹/۸ میلادی.

ایجاد ارتباط صوری و معنایی میان تصویر و متن بسیار مهم بود. در واقع، آنان به پیروی از پیامبرشان خوشنویسی و نگارگری را هنرهای مکمل یکدیگر می‌دانستند. هر نسخهٔ مصور می‌بایست این سخن مانی را به یاد آورد که «برای همهٔرسولان و برادران من که پیش از من آمدند، [به نوشتار درنیاوردند] خرد خویش را چنان که من؛ و نه به تصویر کشیده‌اند خرد خویش را چنان که من [کشیده‌ام]»[۲۷]. سنت کتاب‌نگاری مانوی تا مدتها در آسیای میانه پایدار ماند و سپس توسط سلجوقیان در سراسر ایران گسترش یافت. جوهر زیبایی‌شناختی مانوی را حتی در نسخه‌های مصور سده‌های بعدتر نیز می‌توان بازشناخت.

استمرار سنتها

ارکان پوسیدهٔ حکومت ساسانی یکباره به دست اعراب مسلمان فروریخت. اما فرهنگ کهن ایرانی نه فقط با شکست ساسانیان از میان نرفت بلکه به نیروی معنوی اسلام دوران بالندگی نوینی را آغاز کرد. چنین بود که سنتهای هنری پیشین در ایران اسلامی ادامه یافتند و نتایج تازه و گوناگونی را پدید آوردند. ایران خاوری ـ خاستگاه ادبیات فارسی دَری ـ سرنوشت نقاشی ایرانی را رقم زد. فردوسی از این خطه برخاست و *شاهنامهٔ* او که عصارهٔ فرهنگ گذشته را در خود داشت، هم مایهٔ اصلی نقاشی قرون بعد را فراهم کرد و هم عاملی برای بقای سنتها شد.

خلفای اموی در ساختن و آراستن کاخها، استفاده از اشیای گرانبها، و حتی در ضرب سکه‌ها مقلد پادشاهان ساسانی بودند. به همین علت است که انعکاس مستقیم هنر ایرانی پیشا اسلامی را مثلاً در دیوار نگاره‌های قصر الحیر غربی [در دمشق] می‌توان دید (این نقاشیها در حدود ۷۳۰ م/۱۱۲ هق اجرا شده‌اند). در یک صحنه، مردی سوار بر اسب سیاه در پی غزالها می‌تازد و بر آنها تیر می‌اندازد. یکی از غزالها بر زمین افتاده و دیگری سرش را به سوی شکارگر برگردانیده است. بازنمایی کمان، ترکش، جامه و به‌خصوص نوار مواج سربند شکارگر همانندی آشکاری با نقوش روی سیمینه‌های ساسانی دارد. همچنین، در میان نقاشیهای قصیر عمره [در اردن کنونی] به مجلسی برمی‌خوریم که در آن «شش شخصیت مهم با لباسهای زرنگار و در نهایت شکوه و جلال نمایانده شده است. به عقیدهٔ هِرتسفلد این مجلس تقلیدی از یک نمونهٔ کهن‌تر عصر ساسانی است که در آن چهرهٔ پادشاهان جهان که به سلام خسروپرویز آمده‌اند نگاشته بوده است».[۲۸]

---

۲۷. کفایالا، فصل ۲:۱۵۴؛ به نقل از: هانس یواخیم کِلیم‌کایت، هنر مانوی، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، ۱۳۷۳، ص ۶۱.

۲۸. اکبر تجویدی، نقاش ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه، تهران، ۱۳۵۲، ص ۶۶.

پس از عهد امویان سهم ایرانی در تکوین هنر اسلامی برتری یافت. می‌دانیم که بنی‌عباس با یاری ایرانیان به حکومت رسیدند. مرکز خلافت از دمشق به بغداد (نزدیک تیسفون، پایتخت امپراتوری ساسانی) منتقل شد. بزرگان ایرانی از موقعیتی خاص در دستگاه خلافت برخوردار شدند. محتملاً، هنرمندان ایرانی در ساختن و آراستن کاخهای عباسیان مشارکت فعال داشتند. بنابراین، حضور عنصر ایرانی در نقاشی عصر عباسی امری طبیعی بود؛ و مصداق آن را در دیوارنگاره‌های کاخی در *سامره* موسوم به جوسق‌الخاقانی می‌توان یافت. این نقاشیها به ربع اول قرن سوم هجری متعلق‌اند و از قدیم‌ترین آثار تصویری عباسیان به شمار می‌آیند. در یک ترکیب‌بندی متقارن دو رقاصهٔ درباری به شیوهٔ خطی بازنمایی شده‌اند. رقاصه‌ها جامه‌ای بلند و پُرشکن بر تن دارند و یک پای خود را بالا برده‌اند. هر یک از آنان صراحی به دست در جام دیگری شراب می‌ریزد. حالت نگاه، حرکات بدن و چینهای جامه خشک و قراردادی است. ریچارد اتینگهاوزن این نقاشی را ـ با توجه به حلقهٔ زلف، گیسوان بافتهٔ بلند، و یقهٔ پهن پیراهن رقاصه‌ها ـ تحت تأثیر طرحهای ساسانی یا دیوارنگاره‌های *تورفان* می‌داند.[۲۹] گیتی آذرپی پیش‌نمونهٔ چینهای مدور پیراهن رقاصان را در برخی دیوارنگاره‌های سغدی بازشناخته است.[۳۰] نقاشی دیگری به شیوهٔ دو بُعدی در کاخ نامبرده زنی را نشان می‌دهد که گوساله‌ای بر دوش دارد (ت ۱۹). موضوع این نقاشی محتملاً به داستان بهرام و فتنه[۳۱] مربوط می‌شود. در طرز بازنمایی زن با چهرهٔ تمام‌رخ، نقوش لباس و رنگ آن نیز سنت ایرانی را می‌توان تشخیص داد. علاوه بر این، نقشمایه‌های جانوری و گیاهی گوناگونی که در تزیین جوسق‌الخاقانی به کار رفته‌اند، عموماً با هنر ساسانی پیوند دارند.

اطلاعات ما از چگونگی هنر تصویری ایران در سده‌های آغازین اسلامی به چند نقاشی

---

۲۹. نگاه کنید به:

Richard Ettinghausen, *La Peinture Arabe*, Skira (Genève), 1977, P.42.

۳۰. آذرپی. گ [نقاشی سغدی]، پیشین، ص ۱۷۵.

۳۱. فتنه، به روایت نظامی، یکی از کنیزان بهرام گور بود. بهرام روزی در شکارگاه به تقاضای فتنه تیر بر گورخری انداخت و گوش و سُم حیوان را به هم دوخت. بهرام سرمست از این هنرنمایی نظر فتنه را خواستار شد. کنیزک این عمل را نه نشانهٔ قدرت که نتیجهٔ ممارست دانست. بهرام به خشم آمد و فرمان به کشتن او داد. اما سرهنگی که مأمور قتل کنیزک شده بود، او را در خانه‌ای دورافتاده پنهان کرد. در آنجا، فتنه گوساله‌ای یافت؛ هر روز او را بر دوش خود می‌گرفت و از شصت پلهٔ عمارت بالا می‌برد. چند سال بعد، سرهنگ این کار شگفت‌انگیز را به بهرام نشان داد. شاه تعجب کرد، ولی این عمل را نتیجهٔ تمرین مداوم دانست. فتنه گفت چگونه است که کار دشوار من از تمرین است ولی تیراندازی چیره‌دستانهٔ شاه چنین نیست. بهرام او را بازشناخت و پوزش خواست.
صحنهٔ هنرنمایی فتنه در حضور بهرام را بسیاری از نقاشان به تصویر کشیده‌اند.

۱۸. نقش روی سفالینه: نوازنده،
ری، اوایل سدهٔ ششم هجری قمری.





۱۹. دیوارنگاره: زن گوساله بر دوش، سامره، ربع اول سدهٔ سوم هجری قمری.

دیواری آسیب دیده، تصاویر روی ظروف سفالی و فلزی، و نیز گزارشهای برخی مورخان مسلمان در این باره محدود می‌شود. از همین مدارک اندک هم می‌توان به اهمیت میراث ساسانی و آسیای میانه برای تحول نقاشی ایرانی-اسلامی پی برد.

پیدایش حکومتهای مستقل ایرانی از عوامل مؤثر در بقای میراث پیشا اسلامی بود. در عهد سامانیان (۲۶۱-۳۸۹ هق)، شهرهای بخارا و سمرقند به کانونهای فرهنگی فعال در ماوراءالنهر بدل شدند و در برابر بغداد ــ مرکز خلافت عباسیان ــ اهمیت بسیار کسب کردند. محتملاً در این زمان کتاب‌نگاری رواج داشته، چنانکه گفته شده است که یکی از امیران سامانی نقاشان چینی (به احتمال زیاد: مانوی) را به کار مصور کردن متن منظوم *کلیله و دمنه* گماشته بود. دیوارنگاره‌های مکشوف در حوالی *نیشابور* و نیز سفالینه‌های منقوش *نیشابور* به همین دوره تعلق دارند. در این آثار الگوهای آسیای میانه و ساسانی به چشم می‌خورند که حاکی از علاقهٔ فرمانروایان سامانی به احیای میراث بومی و ملی است. بر اساس مدارک *نیشابور* می‌توان حدس زد که چهرهٔ گرد با چشمان تنگ و دهان کوچک (و ویژگیهایی که با عنوان سیمای سنخ مغولی مصطلح شده)، قاعدهٔ رایج در چهره‌نگاری این دوره بوده است (ت ۲۰).

یک قطعهٔ استثنایی از دیوارنگاره‌های *نیشابور* طرحی خطی از یک شکارگر قوش به دست و سوار بر مرکب را نشان می‌دهد (ت ۲۱). اسب، که واقعگرایانه‌تر از سوارکار ترسیم شده، در حال تاختن است. سوارکار کلاهی قبه مانند بر سر، جبه‌ای ابریشمین بر تن، و حلقه‌ای پهن بر بازو دارد. چهرهٔ او، به سبب تخریب دیوارنگاره، قابل تشخیص نیست. دو شمشیر و سه تسمهٔ چرمی مرصع از کمربند سوارکار آویخته شده‌اند. پوششی از پوست پلنگ با حاشیهٔ گوهرنشان روی زین اسب را فراگرفته است. تقریباً در همه جا نقشهای آذینی به چشم می‌خورند. نقوش روی جبه متشکل‌اند از گلهای چهاربرگ محاط شده در دوایر؛ ولی نقش روی بازوبند به خطوط کوفی شبیه است. ما نمی‌دانیم که این تصویر به کدام امیر سامانی مربوط می‌شود؛ شاید هم صرفاً یک نگارهٔ نمادین در مضمون شکار بوده که در ارتباط با نقشهای دیگر معنای خاصی می‌داشته است. به هر حال، این دیوارنگاره به لحاظ موضوع ملهم از سنت پیشا اسلامی است، ولی در نحوهٔ پرداختن به موضوع تفاوتهایی با آثار مشابه قبلی دارد و گرایش بیشتری به انتزاع و تزیین را می‌نمایاند.

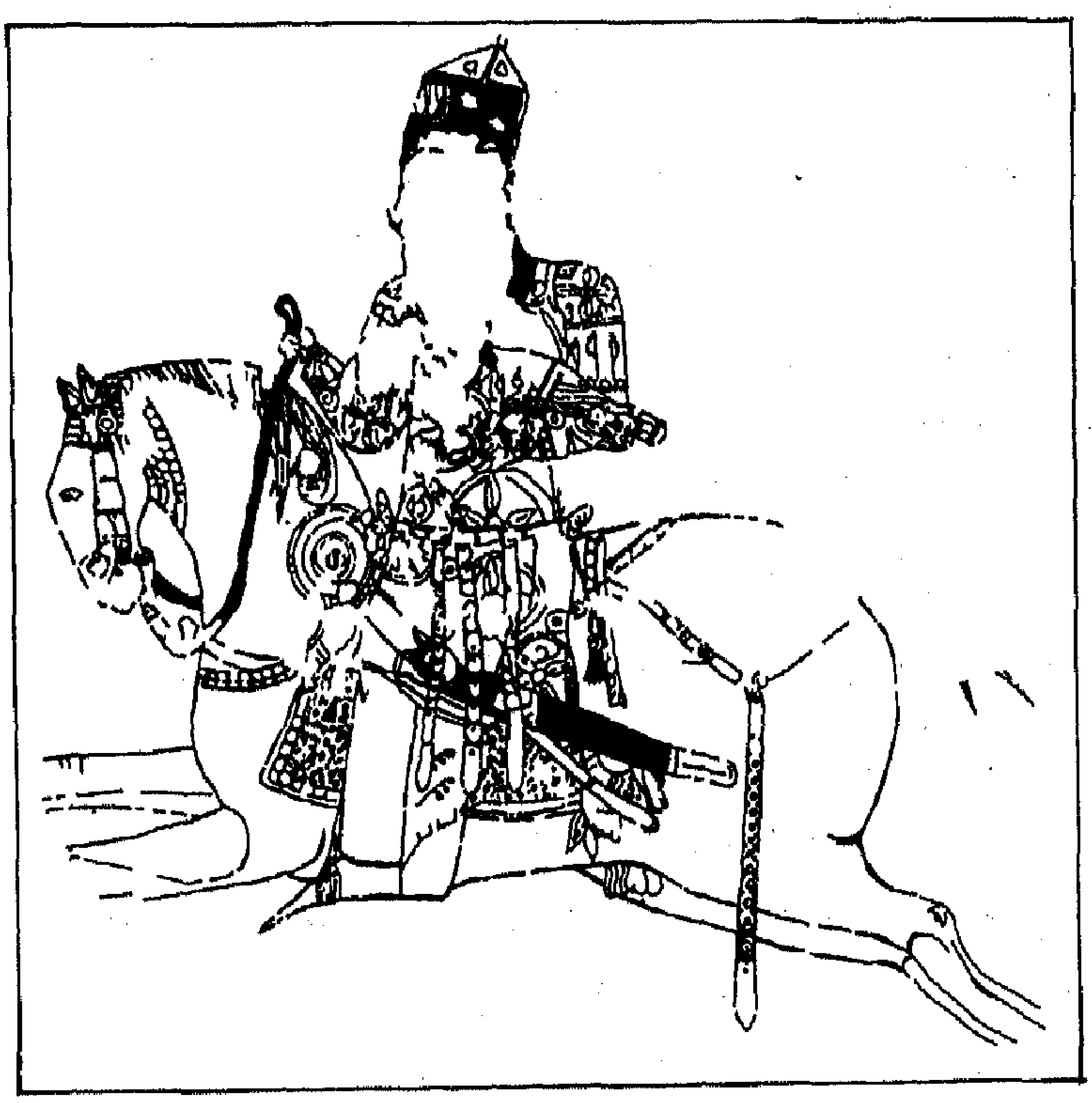
استیلای ترکان غزنوی بر ایران خاوری باعث قطع جریان فرهنگی زمان سامانیان نشد. عهد سلطنت محمود غزنوی (۳۸۹-۴۲۱ هق) با شکوفایی شعر سبک خراسانی و تکوین *شاهنامهٔ* فردوسی مقارن بود. غزنویان متعصب نیز چون سامانیان به نقاشی دنیوی علاقه نشان دادند و محتملاً هنرمندان آسیای میانه را برای تزیین کاخهایشان به کار گرفتند.

۲۰. قطعات سفالینهٔ منقوش: سرها، نیشابور،
سدهٔ چهارم هجری قمری.





۲۱. دیوارنگاره: شکارگر قوش به دست،
نیشابور، سدهٔ چهارم هجری قمری.



دیوارنگاره‌های کاخ *لشکری بازار* [افغانستان]، تنها مدرک نقاشی بازمانده از آن زمان، برخی آثار مکشوف در قزل [ترکستان شرقی] را به یاد می‌آورند؛ و از سوی دیگر، همچون نقاشیهای عهد عباسی پیوندهایی با دیوارنگاری ساسانی دارند. «این نقاشیها نمایانگر ۴۴ شخصیت است (خرابه‌های دوستون نشان می‌دهد که تعداد اصلی آنها ۷۰ نفر بوده است)؛ بدنها تمام‌رخ و پاها نیم‌رخ تصویر شده است. چهره‌ها، که تقریباً همهٔ آنها در آتش‌سوزی دیرکهای پشتی از بین رفته‌اند، در حالت سه‌چهارم نیم‌رخ و دارای هالهٔ دور سر بوده‌اند. پیکرها جامهٔ آستین کوتاه در بر داشته‌اند که فقط گردن آن قابل رؤیت است و ردای بلندی که از طرف چپ بسته می‌شده است».[۳۲]

غالباً، در آثار تصویری نواحی خاوری ایران به الگوی سنخ «مغولی» برای چهره‌ها برمی‌خوریم. همانطور که اشاره کردیم، این الگو در چهره‌نگاری بودایی آسیای میانه شکل گرفته و چون سنتی قوی در منطقه بسط یافته بود. جالب آنکه سخنوران مسلمان نیز غالباً زیبایی آدمی را بر حسب شباهت آن با تصویر آرمانی بودا وصف می‌کردند.[۳۳] بدین سان، تشبیهاتی از قبیل ماهرو (رخ چون قرص ماه)، چشم بادامی، ابروی کمانی و دهان غنچه در شعر تغزلی رایج شد (کاربست همزمان این الگو در ادبیات و هنر دورهٔ اسلامی نشانهٔ دیگری از پیوند نقاشی با شعر است). خواهیم دید که در پی استیلای سلجوقیان[۳۴] بر ایران، این قرارداد صورتگری از خاور به نواحی باختری راه یافت.

چنانکه دیدیم، ایران اسلامی به طور مستقیم و یا با وساطت آسیای میانه از سنتهای ساسانی بهره می‌گرفت. ظروف فلزی ساسانی و اسلامی تشابه تصویرشناختی آشکاری را نشان می‌دهند (بدون شک، فلزکاران سغدی عامل این پیوند بوده‌اند). علاوه بر این، نویسندگان این دوره به تصویر شاهان ساسانی روی سکه‌ها و منسوجات و در کتابها اشاره کرده‌اند. این مدارک جملگی بر انتقال تمثال‌نگاری شاهانهٔ ساسانی به دورهٔ اسلامی صحه می‌گذارند. شاه سوار بر اسب در حال شکار کردن، فرمانروای نشسته بر سریر در میان ملتزمان، زوج فرشتگان در حال پرواز بر فراز سر فرمانروا، رامشگران در حضور شاه، و بسیاری از چنین صحنه‌های درباری در نقاشیهای دوره‌های بعد بارها ظاهر شده‌اند. بدیهی

---

۳۲. بُمباچی، هنر غزنوی، در هنر سامانی و غزنوی، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۷۶، ص‌ص ۹۷ و ۹۸.

۳۳. نگاه کنید به:

A. S. Melikian-Chirvani, le legs littéraire du bouddhisme iranien, dans *Le monde iranien et l'Islam* 2, 1974, pp. 1-71.

۳۴. سلجوقیان (سلاجقهٔ بزرگ) طایفه‌ای از ترکمانان غز بودند که با تصرف قلمرو غزنویان، دولتی جدید تشکیل دادند. ملکشاه سلجوقی (۴۶۵-۴۸۵ هـ ق)سرزمین وسیعی مشتمل بر ماوراءالنهر، ایران، عراق و شام را زیر فرمان داشت: قدرتی در برابر امپراتوری بیزانس.

است که این اقتباسهای صوری با فرهنگ و ذوق مسلمانان مطابقت پیدا می‌کرد و بیانی تازه می‌یافت. به نظر می‌رسد که تحریم صورتگری[۳۵]، دست کم از قرن سوم تا پنجم هجری، محدودیتی در نقاشی به وجود آورد، اما هنرمند ایرانی با ابداع شیوه‌های انتزاعی‌تر به راه خود ادامه داد. در این رهگذر، زیبایی‌شناسی خاصی ــ که حاصل برخورد هنرمند با سنتهای گذشته از دیدگاه اسلامی بود ــ پی‌ریزی شد.

برای درک تحولات بعدی لازم است به جریان کتاب‌نگاری عرب توجه کنیم. دانش‌پژوهان فعال در بغداد از اواخر قرن دوم هجری کار ترجمهٔ متون مختلف به زبان عربی را آغاز کردند. پیامد این فعالیت، رواج تصویرگری ــ نخست در کتب علمی و سپس در کتابهای تاریخی و داستانی ــ بود (این متون گهگاه به خراسان و ماوراءالنهر نیز می‌رسیدند و به شیوه‌های متداول در این مناطق تصویر می‌شدند). مکتبهای کتاب‌نگاری عرب خارج از حوزهٔ نفوذ ایرانی رشد کردند و تا حد زیادی تحت تأثیر سرمشقهای بیزانسی قرار گرفتند. به‌خصوص، تمایل واقع‌گرایانه در مکاتب بین‌النهرینی این نکته را تأیید می‌کند.[۳۶] با این حال، تصاویر برخی نسخه‌های عربی تأثیرات ایرانی و آسیای میانه را نشان می‌دهند. به عنوان مثال، در سرنگارهٔ یک نسخه از *کتاب الاغانی* (اوایل قرن هفتم هجری) قراردادهای پیکرنگاری و جامه‌پردازی مانوی و بودایی را بازمی‌شناسیم. این قراردادها (مشتمل بر سیمای سنخ مغولی، گیسوان نازک بافته و چینهای پیچان در جامگان) توسط سلجوقیان به تصویرگری عرب راه یافتند. در ترکیب‌بندیهای متقارن صحنه‌های تشریفاتی پیوندی میان تصویرگری عرب و هنر ساسانی وجود داشت. حال آنکه بازنمود صحنه‌های معمولی و غیر رسمی فاقد ترکیب‌بندی منسجم بود. این دو گونه ترکیب‌بندی در یک کتاب و یا حتی در یک نگاره کنار هم قرار می‌گرفتند. مثلاً، سرنگارهٔ یک نسخه از *کتاب التریاق* (اواسط قرن هفتم هجری) از سه صحنهٔ مجزا تشکیل یافته است: صحنهٔ شکار در بالا؛ صحنهٔ بزم شاه و ملتزمان در وسط؛ و صحنهٔ شترسواران در پایین (لوحهٔ رنگی ۳). می‌توان حدس زد که

---

۳۵. برخی محققان، تحریم صورتگری را علت اعراض هنرمند مسلمان از طبیعت‌نگاری دانسته‌اند. نظر اینان، اگر هم درست باشد، در مورد نقاش ایرانی صادق نیست. همانطور که تاکنون ملاحظه کرده‌ایم، چکیده‌نگاری یک گرایش بنیادی در هنر ایران بوده که حتی در زمان رواج سنتهای یونانی و رومی هم منتفی نشده است. در حقیقت، نقاش ایرانی پیش از دستیابی به بینش اسلامی نیز سعی در نمایاندن تجلیات ذهنی خویش داشته است و نه تقلید از جهان واقعی و ظواهر آن.

۳۶. عنوان کلی «مکتب عباسی» نیز برای شیوه‌های مختلف مصورسازی کتاب در شهرهای بغداد، موصل، کوفه و واسط به کار برده می‌شود. از آن رو که بازنویسی و مصورسازی کتابها توسط هنرمندان مسلمان (عرب و ایرانی) و مسیحی (نسطوری و یعقوبی) صورت می‌گرفت، حضور عناصر و قراردادهای تصویری غیرمتجانس در آنها عجیب نیست.

تصویرگران بدین ترتیب می‌خواستند به سلیقه‌های خواص و عوام در یک جا پاسخ دهند.

گیتی آذرپی، با تأکید بر قرابت صوری و مضمونی میان صحنه‌های عامیانه در کتاب‌نگاری عرب و دیوارنگاری سغدی، این فرض را پیش می‌نهد که کتابهای مصور سغدی سنت نقاشی مردم‌پسند سغدیان را به جهان عرب منتقل کرده‌اند. به عقیدهٔ این پژوهنده، در اوضاع اجتماعی و سیاسی آن روزگار، قصه‌ها و روایات معمولی برای عامهٔ عرب جالب‌تر از حماسه‌های ایرانی بوده‌اند. به همین سبب، کتاب‌نگاران عرب گرایشی به سنت حماسه‌نگاری سغدی نشان ندادند.[۳۷] اگرچه فرهنگ اشرافی ساسانی در ماوراءالنهر و خراسان متداول بود (که محتوای تشریفاتی دیوارنگاره‌های لشکری بازار یکی از مصداقهای آن است)، در آن مناطق هم نشانه‌ای از شیوهٔ حماسه‌نگاری سغدی نمی‌یابیم.

دورهٔ فرمانروایی سلجوقیان (۴۲۸-۵۵۲ هق) یکی از مهم‌ترین ادوار تاریخی هنر اسلامی و ادبیات فارسی بود. در این دوره، خمسه نظامی سروده شد و معماری و فلزکاری و سفالگری به اوج شکوفایی رسیدند. با آنکه به احتمال قوی گونه‌های مختلف هنر تصویری نیز در عهد سلجوقی رواج داشته، فقط چند قطعه نقاشی دیواری و معدودی نسخهٔ مصور از آن زمان بر جای مانده‌اند که اطلاعات کافی در این زمینه به دست نمی‌دهند. در عوض، از نقاشیهای روی سفالینه‌ها و به‌خصوص ظروف موسوم به مینایی[۳۸] می‌توان به خصوصیات هنر تصویری عهد سلجوقی پی‌برد. اگرچه سفالینه‌نگاران در نواحی مرکزی ایران و عمدتاً در شهر کاشان فعالیت می‌کردند، سخت تحت تأثیر سنتهای هنری خاوری ــ خصوصاً سنت مانوی ــ بودند (ت ۱۸ ـ لوحهٔ رنگی ۴).

«در سفالینه‌های کاشان (که بعدها کاشی آن شهرت یافت)، پیکرهای انسانی اغلب در برابر یک منظره، چه به صورت موجز و خلاصه شده و چه به گونهٔ نمادین و رمزی، قرار گرفتند و منظره هم مرکب از درخت و نقش‌مایه‌های منقوش ثانویه بود. گاهی در روی سفالینه‌ها یک پیکر (بعدها به‌طور قرینه افزایش یافت) و یا دو پیکر می‌آمد که در حالت نشسته در حال صحبت با یکدیگر بودند؛ چشمان کشیدهٔ پیکرها را خم سیاه ابروها شفاف‌تر می‌کرد».[۳۹] سفالینه‌نگاران در مواردی هم مضامین متداول در ادبیات فارسی (چون شکار

---

۳۷. آذرپی، گ [نقاشی سغدی]، پیشین، ص ۱۸۰.

۳۸. نوعی سفالینهٔ بسیار ظریف با تصاویر و نقوش روی لعاب و زیرلعاب، که «هفت رنگ» نیز نامیده شده است. «رنگهای به‌کار برده شده برای نقاشی ظروف مینایی شامل آبی لاجوردی، سبز، فیروزه‌یی، قرمز، قهوه‌یی و یا سیاه، زرد و سفید بوده که گاهی از تمام رنگها و زمانی از بیشتر رنگهای نامبرده شده برای تزیین استفاده می‌شده است.» رجوع کنید به: محمدیوسف کیانی، سفال ایرانی، تهران، ۱۳۵۷، ص‌ص ۱۶-۲۰.

۳۹. مارگریتا کاتِلّی، هنر سلجوقی، در هنر سلجوقی و خوارزمی، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران ۱۳۷۶، ص ۳۳.

بهرام گور، داستان بیژن و منیژه، و قهرمانیگری فریدون) را برای کارشان برمی‌گزیدند. معمولاً، اشعار مربوط به موضوع تصویر شده را بر حاشیهٔ ظرف می‌نوشتند. گاه نحوهٔ بازنمایی صحنه‌ها روی سطح ظرف با مصورسازی در صفحات کتاب شباهت کامل دارد. از این رو، شاید در آن زمان نسخه‌های *شاهنامه* نیز تصویر می‌شده‌اند؛ ولی هیچ نمونه‌ای بر جای نمانده است.

تنها کتاب مصور فارسی که یقیناً به این دوره تعلق دارد، نسخهٔ ورقه و *گلشاه*، یک منظومهٔ عاشقانه اثر عیّوقی است.[۴۰] در این نسخه، ۷۱ نگارهٔ کوچک افقی وجود دارند که صحنه‌های مختلف داستان را به ترتیبی خاص می‌نمایانند. تصویرگر ــ و شاید خوشنویس ــ این نسخه هنرمندی ایرانی موسوم به مؤمن محمد خویی بوده که محتملاً در نیمهٔ نخست سدهٔ هفتم هجری در آذربایجان فعالیت داشته است (شیوهٔ التقاطی در تصویرگری کتاب این فرض را تقویت می‌کند). قرابتی آشکار میان نگاره‌های نسخهٔ ورقه و *گلشاه* و تصاویر ظروف مینایی از حیث شیوهٔ چهره‌نگاری، نقش‌پردازی و ترکیب‌بندی به چشم می‌خورد. در اینجا، آدمها و جانوران و گیاهان با خطوط شکلساز و در مقیاس غیرطبیعی ترسیم شده‌اند. پسزمینه به رنگ قرمز یا سبز یا آبی، غالباً با نقشمایه‌های گیاهی و پرندگان آرایش یافته است. یکی دو درخت، چند بوته یا چند شاخهٔ پیچ خورده، تجسم خلاصه شده‌ای از یک منظرهٔ طبیعی است. عناصر تصویری و آذینی عمدتاً از نظمی متقارن و ساده تبعیت کرده‌اند؛ همانگونه که سطور شعر نیز در بالا و پایین تصویر به طرزی قرینه نظم یافته‌اند (ت ۲۲).

ملیکیان شیروانی برای نخستین بار نسخهٔ ورقه و *گلشاه* را از جنبه‌های ساختاری، تصویرشناختی و رمزی بررسی کرد و در آن ارتباطی درونی میان نقاشیها و متن منظومه یافت.[۴۱] پژوهندهٔ نامبرده سنت تصویرگری و الگوهای ذهنی نقاش ورقه و *گلشاه* را به قراردادهای تصویری ساسانی و آسیای میانه (بودایی-مانوی) ربط داده است. عناصری چون چهرهٔ «ماهرو»، هالهٔ گردِ سر، بازوبند زرین (یادآور بازوبند تمثال بودایی)، ساز و برگ ترکی، و قوارگیری سپرها در پشت بالاتنهٔ اسب‌سواران، نمایانگر استمرار سنتهای پیشین هستند. با این حال، برخی از تصاویر و عناصر آنها منشأ واضحی ندارند؛ و این به دلیل اختلاط فرهنگی در گسترهٔ جغرافیایی ایران قرن هفتم هجری است.

باری، نسخهٔ مصور ورقه و *گلشاه* قدیم‌ترین اثر کاملی است که در آن می‌توان ریشه‌های

---

۴۰. این نسخهٔ مصور اکنون در کتابخانهٔ موزهٔ توپ قاپو [استانبول] نگهداری می‌شود.

۴۱. نگاه کنید به: ا.س. ملیکیان شیروانی، ورقه و گلشاه مصور به مینیاتورهای ایرانی قرن سیزدهم، داستانی هزارساله از عشق و دلدادگی، پیام یونسکو، ۲۷، ۱۳۵۰. و نیز:

A. S. Melikian-Chirvani, Le Roman de Varqe et Golsah, *Art Asiatiques* No. 12, 1970.

پیوند شعر و نقاشی را بازشناخت. اما تا تکوین آن جهان لطیف و شاعرانهٔ نگاره‌های سده‌های بعد مراحل زیادی می‌بایست طی شود؛ و شاید برای تکامل زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی اثرپذیری از هنر چینی لازم می‌بود.

۲۲. نگاره‌ای از نسخهٔ ورقه و گلشاه: نبرد ورقه با جنگجوی عدنی، محتملاً آذربایجان، نیمهٔ نخست سدهٔ هفتم هجری قمری.



بخش دوم: دوران میانه

استیلای مغول بر ایران نقطهٔ عطفی در تاریخ نقاشی این سرزمین بود. از اواخر سدهٔ هفتم هجری، فرآیند دیگری از اقتباسها و ابداعات آغاز شد. هنر نگارگری در سده‌های هشتم تا دهم مدارج کمال را پیمود، و سرانجام در سدهٔ یازدهم از پویندگی بازماند. در خلال این چهار قرن مغولان (ایلخانان و جلایریان)، اینجویان، مظفریان، تیموریان، ترکمنان (قره‌قویونلو و آق‌قویونلو)، ازبکان و صفویان بر بخشهایی از ایران بزرگ و یا در سراسر این سرزمین فرمان راندند؛ و در کارگاههای سلطنتی آنان بود که نقاشان عمدتاً به کار تصویر کردن کتب گماشته شدند. با رواج کتاب‌نگاری در دربارها محدودیتی در کارکرد اجتماعی نقاشی پدید آمد؛ اما در عوض، عرصهٔ مضامین و بیان هنری وسعت بیشتری یافت. به گزاف نیست اگر بگوییم که نگارگری این دوران به سبب پیوندش با شعر فارسی چنین شکوفان شد.

دورهٔ شکل‌گیری

نخستین یورش مغول (حدود ۶۱۶-۶۱۹ هق)، منجر به ویرانی کامل شهرهای ماوراءالنهر و خراسان، پراکندگی هنرمندان و صنعتگران، و توقف رشد هنرها در این مناطق شد. هجوم بعدی به رهبری هُلاگوخان (یکی از نوادگان چنگیزخان مغول) صورت گرفت. او بر بخشهای دیگری از ایران تسلط یافت، و با تصرف *بغداد* و کشتن خلیفه مستعصم به حکومت پانصد سالهٔ عباسیان پایان داد (۶۵۶ هق). هُلاگو سلسلهٔ ایلخانان را در ایران بنیاد

نهاد که مرکز حکومتی آنها در آذربایجان بود. ایلخانان از ابتدا نخبگان ایرانی را به خدمت گرفتند، و بدین وسیله توانستند موقعیت خویش را تثبیت کنند. هُلاگوخان نه مسلمان بود و نه فارسی می‌دانست. ولی در میان جانشینان او کسانی چون غازان و اُلجایتو به اسلام گرویدند؛ و واپسین ایلخان به نام ابوسعید به فارسی شعر می‌گفت.

حکومت ایلخانان دو نتیجهٔ مهم برای نقاشی ایران داشت: یکی انتقال سنتهای هنر چینی به ایران که منبع الهام تازه برای نگارگران شد؛ و دیگری بنیانگذاری نوعی هنرپروری که سنت کار گروهی هنرمندان در کتابخانه-کارگاه سلطنتی را پدید آورد. در محیط فرهنگی جدید فعالیت نقاشان در عرصهٔ کتاب‌نگاری وسعتی قابل ملاحظه یافت. کوشش آنان بیش از پیش معطوف شد به حل مشکل ناهمخوانی سنتها و تأثیرات مختلف هنری؛ و بلندپروازی یا علاقه‌مندی حامیان نیز آنان را در رسیدن به این هدف یاری کرد. تداوم این وضع در زمان اینجویان، مظفریان و جلایریان، به شکل‌گیری یک سبک نومایه در نگارگری ایرانی انجامید.

تحت حمایت ایلخانان کتاب‌نگاری در زمینه‌های علمی و تاریخی رونق گرفت. برخی متون قدیم چون *شاهنامه* فردوسی نیز به سفارش آنان بازنویسی و مصور شدند. کارگاههای تولید نسخه‌های مصور عمدتاً در *مراغه* و تبریز (پایتخت غازان خان) قرار داشتند. قدیم‌ترین نسخهٔ مصور بر جای مانده از عهد ایلخانی ترجمهٔ فارسی *منافع‌الحیوان* ابن بختیشوع است که به دستور غازان خان در *مراغه* تدوین شد (۶۸۹ هـق). در همین زمان، خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی (وزیر غازان و اُلجایتو)، شهرکی به نام رَبع رشیدی با ساختمانهای زیبا و کارگاههای منظم در نزدیک تبریز بنا کرد و محققان و هنرمندان ایرانی و خارجی را در آنجا گرد آورد. انگیزهٔ اصلی این اقدام تألیف کتابی مصور دربارهٔ سرگذشت ملل مختلف و از جمله مغولان بود. بدین ترتیب، با همکاری گروههای مختلف و زیر نظارت مستقیم رشیدالدین مجموعهٔ سترگ *جامع‌التواریخ* تکوین یافت که از نسخه‌های متعدد آن فقط بخشهای ناقصی را در دست داریم.[1] از دیگر محصولات کارگاههای تبریز یک *شاهنامهٔ* مصور بزرگ اندازه بود که امروزه به نام کسی که آن را در اوایل سدهٔ بیستم تصاحب کرد، به «شاهنامه دموت» مشهور شده است.[2] نسخهٔ مزبور محتملاً در اصل حدود ۱۲۰ نگاره داشته که توسط چند نقاش (محتملاً، متعلق به دو نسل) اجرا شده بودند؛ ولی اکنون فقط

---

۱. دو نسخهٔ موجود از جامع‌التواریخ رشیدالدین، یکی در کتابخانهٔ دانشگاه ادینبورگ و دیگری در انجمن سلطنتی آسیایی [لندن] حفظ می‌شوند. نسخهٔ اول مورخ ۷۰۷ هـ ق است و ۷۰ تصویر دارد. نسخهٔ دوم در ۷۱۴ هـ ق تدوین شده و دارای ۱۰۰ تصویر است.

۲. اکثر پژوهندگان در تعیین زمان شروع کتابت این شاهنامه اتفاق نظر دارند و آن را ۷۳۰ هـ ق می‌دانند؛ اما در مورد سال پایان کار نظرات مختلفی ابراز شده است: اتینگهاوزِن ۷۵۰، کونل ۷۴۰، شوکین حدود ۷۷۵، و گری ۷۳۶.

چند تصویر پراکنده از آن باقی مانده است.

از ملاحظهٔ تصاویر کتابهای نامبرده به این واقعیت پی می‌بریم که نقاشان دورهٔ ایلخانی شیوه‌های مختلفی را به کار می‌برده‌اند؛ و به هر حال، از شیوهٔ نگارگری عهد سلجوقی فاصله گرفته بودند. دلیل این امر را باید در تأثیرات خارجی جستجو کرد. مغولان باعث استحکام بیشتر پیوندهای فرهنگی ایران با شرق و غرب شدند. ارتباطهای بین‌المللی مغولان چنان گسترده بود که رشیدالدین به سهولت توانست از فرانک‌ها، ارمنیان و چینیان برای تألیف *جامع‌التواریخ* یاری بگیرد. علاوه بر این، بر مبنای مدارک تاریخی می‌دانیم که در آن زمان هنرمندان خارجی ــ ازجمله، نقاشان چینی ــ در تبریز فعالیت داشتند. در این جوّ فرهنگی اثرپذیریهای مختلف غیرعادی نیست. نکتهٔ بااهمیت کوشش نقاشان ایرانی برای تلفیق عناصر غیرمتجانس است.

در تصاویر نسخه‌های *جامع‌التواریخ* از اسلوب هاشورزنی نقاشان چینی دورهٔ تانگ بسیار استفاده شده است؛ و قلمگیریهای زمخت و نحوهٔ جامه‌پردازی مشخصاً بین‌النهرینی است. پیکرهای بلند قامت در برخی تصاویر، الگوی بیزانسی را به یاد می‌آورند. کاربرد رنگ نقره‌ای می‌بایست تحت تأثیر نمونه‌های مسیحی (یعقوبی) بوده باشد. در تصاویری که به تاریخ چین و مغول مربوطند، تأثیر نقاشی چینی آشکارتر است. با این همه، خصوصیات ایرانی را در بسیاری از نگاره‌ها می‌توان تشخیص داد. «در حالی که تجربیات بلند پروازانه‌تر در خط و ترکیب‌بندی، بی‌تردید، بیانگر تأثیرات چینی هستند، ترتیب‌بندی پیکرها و حرکت ایرانی باقی می‌مانند. در صحنه‌های درباری، توازنی صوری وجود دارد که در نقاشیهای چینی وجود ندارند؛ صلابت عمل در صحنه‌های رزمی، نقاشی ایرانی را معادل برخی از بهترین کارهای مکتب یوآن [چین] قرار می‌دهد [...] اگرچه قواعد نقاشی کوهها، ابرها و آبها از چین گرفته شده‌اند، ولی به طریقی کاملاً غیرچینی، برای پر کردن فضای خالی یا قطع کردن صحنه‌ای یا همچون وسیله‌ای برای نشان دادن فاصله به کار رفته‌اند [...] تصاویر این نسخه که به صورت نوارهایی در عرض صفحه قرار گرفته‌اند و با خط کاتب آن مناسبت دارند، زیباترین تصاویری هستند که تا به حال در ایران پدید آمده‌اند و همواره نکات حساس حوادث توصیف شده را نشان می‌دهند».[۳]

در نگاره‌های *شاهنامه* دموت نیز ملاحظه می‌کنیم که سنتهای ایرانی و بین‌النهرینیِ پیش از مغول با سنتهای خاور دور آمیخته شده‌اند، و گاه یکی بر دیگری برتری یافته است. برخی

---

۳. لورنس بینیون؛ ج.و.س. ویلکینسون؛ بازل گری، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمهٔ محمد ایرانمنش، تهران، ۱۳۶۷، ص‌ص ۱۰۰ و ۱۰۱.

نگاره‌ها شیوهٔ نقاشی *جامع‌التواریخ* را به یاد می‌آورند، ولی اغلب آنها ویژگیهای تازه‌ای را می‌نمایانند. به طور کلی در اینجا بهره‌گیری از عناصر بیگانه آگاهانه‌تر است. تأثیرات خاور دور را بیش از همه در چهره‌ها، جنگ‌افزارها و جامگان مغولی و چینی می‌توان دید. نحوهٔ ترسیم درختان، صخره‌ها و ابرها، و کاربرد نقشمایه‌هایی چون اژدها و ققنوس منشاء چینی دارد. همچنین، شیوهٔ خطی و رنگهای خاموش در تصاویر یادآور نقاشی چینی است. علاوه بر این، تصویرگران *شاهنامه* دموت تمایلی به نمایش حالات عاطفی انسان و تجسم حجم و عمق نشان می‌دهند که در سنت نقاشی تزیینی ایرانی سابقه ندارد. با این حال، در بهترین تصاویر این *شاهنامه* جوهر زیبایی‌شناختی نگارگری آینده بازشناختنی است.

تصویرگران *شاهنامه* دموت در بیان مضمونهای قهرمانی و سوگ به نتایج قابل توجه دست یافتند. قهرمانان عموماً در حال نبرد پیروزمندانه با نیروهای اهریمنی مجسم شده‌اند. مجلسی که نبرد بهرام گور با اژدها را می‌نمایاند، یک نمونهٔ شاخص در این زمره است. می‌دانیم که اژدها در چین نمایانگر قدرت باروری و نیروی کیهانی آشکار در طبیعت است. نقاش ایرانی بدون توجه به این معنای نمادین از الگوی چینی استفاده می‌کند و جانور را در حالت شکست خورده به دست بهرام نشان می‌دهد. در صحنه‌های سوگواری نیز تدابیر فنی مناسب برای نمایش حالتهای غم‌انگیز به کار رفته است. (ت ۲۳). در این موارد هم با تفسیری ایرانی از دستاوردهای چینی روبرو هستیم. نکتهٔ قابل توجه آن است که نگارگری ایرانی در سیر به سوی یک جهان خیالی لطیف چنین صحنه‌هایی را پشت سر می‌گذارد.

شاهنامه دموت را می‌توان نقطهٔ اوج پیشرفت نقاشی عهد ایلخانی دانست. مسلماً، تأثیر هنر چینی نقشی بااهمیت در این پیشرفت داشته است. هنوز گهگاه در نگاره‌ها با چهره‌هایی بی‌حالت برمی‌خوریم؛ حرکات اغراق‌آمیز مرسوم در نقاشی گذشته نیز کمابیش باقی مانده‌اند؛ اما صحنه‌ها از فضایی فراخ‌تر برخوردار شده‌اند. ممکن است پسزمینه‌ها همیشه دارای مقیاس مناسبی برای رویدادها نباشند، ولی به خوبی گنجایش پیکر قهرمانان را دارند. اگرچه شخصیتها همچنان در جلوترین بخش فضای تصویری جای گرفته‌اند، فقط گهگاه تمام‌رخ هستند. اکنون افق دید با وجود آسمان آبی یا طلایی باز شده است. بدین سان، اعمال خطیر انسانی و عظمت طبیعت اهمیتی برابر یافته‌اند. بی‌شک، تصویرگران *شاهنامه* دموت در دست‌یابی به این بیان حماسی مرهون شعر فردوسی بوده‌اند، زیرا نظیر آن را در نقاشی چینی نمی‌یابیم. به قول بازل گری این سبک قوی در تصویرگری از چالش میان سنت ذاتی ایرانی و مهارتهای کسب شده از هنر چینی حاصل آمده است.[۴]

---

۴. نگاه کنید به: Basil Gray, *La Peinture Persane*, Skira(Genève), 1997, P. 30.



۲۳. نگاره‌ای از نسخهٔ شاهنامهٔ دموت: زاری بر نعش اسکندر، تبریز، نیمهٔ نخست سدهٔ هشتم هجری قمری.

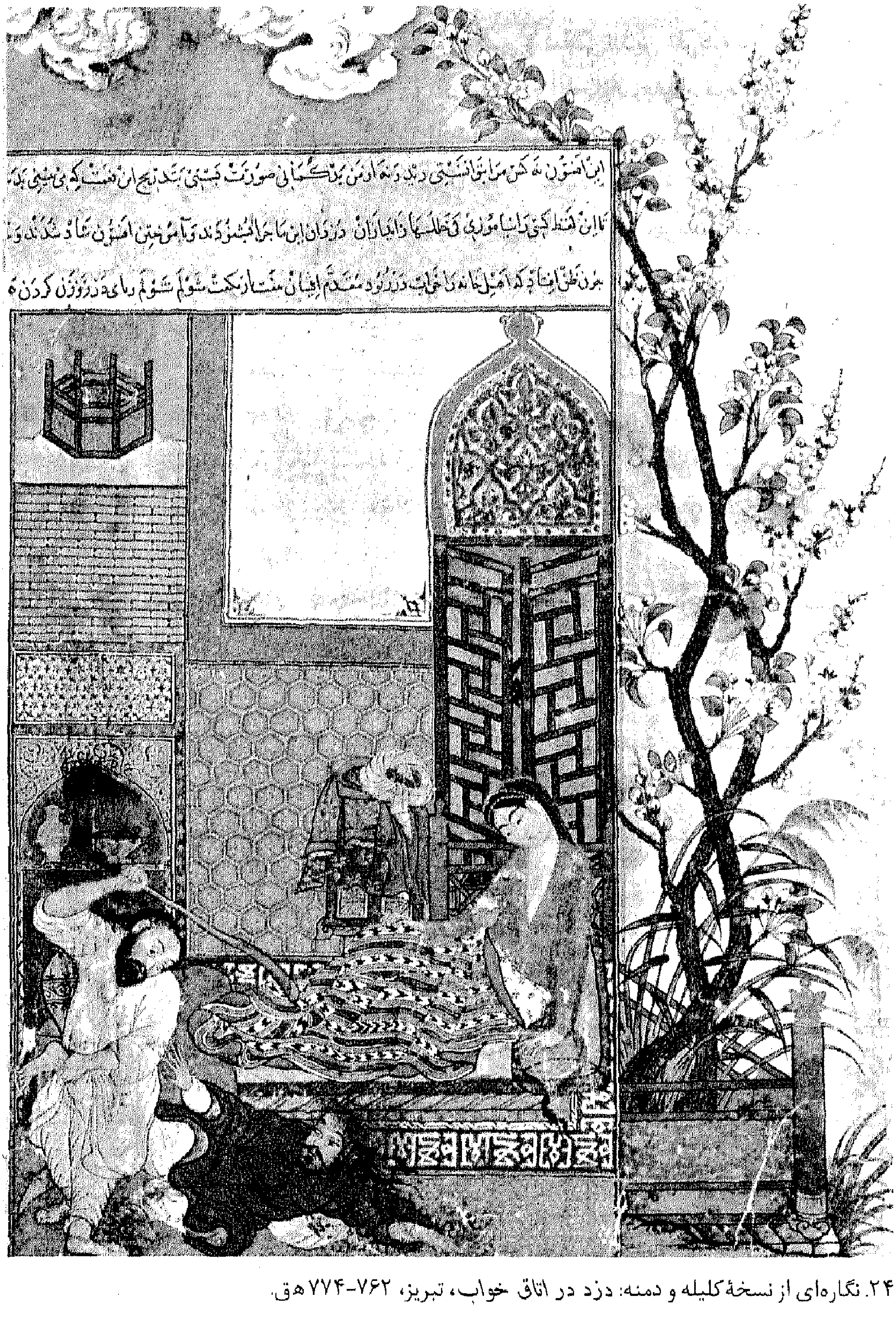
تصاویر یک نسخهٔ مصور *کلیله و دمنه*[۵] نمونهٔ تجربیات باز هم تازه‌تری را نشان می‌دهند. به‌خصوص، عناصر منظرهٔ طبیعی تنوع قابل ملاحظه‌ای یافته‌اند. اکنون، درکی تازه از فضا و میلی به‌گشایش مرزهای تصویر بروز کرده است. این دستاورد به روشنی در نمایش همزمان داخل و خارج بنا، و فراتر بردن صخره‌ها و شاخهٔ درختان از قاب تصویر قابل تشخیص است. معماری خلاصه می‌شود به چند دیوار، در و طاقچهٔ همتراز که در امتداد فوقانی یک قالی یا کف‌پوش قرار گرفته‌اند (خواهیم دید که در تحولی دیگر، باگشایش دری یا پنجره‌ای به سوی باغ پشت ساختمان، این فضای دوبُعدی معماری فراخ‌تر به نظر می‌آید). طراحی پیکرها و گیاهان و کوهها ــ بدون آنکه استحکام قبلی را از دست داده باشد ــ فوق‌العاده پراحساس و بیانگر شده است. رنگهای جاندار و هماهنگ نیز در همه جا تأثیر این طراحی ظریف را افزون کرده است (ت ۲۴). به نظر می‌رسد که می‌بایست فقط گامی دیگر برداشته شود تا سبک پالودهٔ نگارگری ایرانی حاصل آید.

این تجربیات تعیین کننده توسط کدام هنرمندان برجسته به ثمر رسیده بود؟ دیباچه‌ای که دوست محمد برای مرقّعی به سفارش بهرام میرزا صفوی نوشته بود (۹۵۱ هـ‌ق)، مسئله را تا حدی روشن می‌سازد.[۶] دوست محمد از استاد نگارگری به نام احمدِ موسی نام می‌برد که در دستگاه ابوسعید بهادر (واپسین سلطان ایلخانی) کار می‌کرده است. استاد نامبرده نقاشی را از پدرش [موسی ؟] آموخت و سنت جدید نگارگری را بنیاد نهاد. *ابوسعیدنامه*، *کلیله و دمنه*، *معراج‌نامه* و *تاریخ چنگیزی* از جمله کتابهایی بودند که او در زمان سلطان ابوسعید مصور کرد که برخی اوراق پراکندهٔ آنها هنوز باقی مانده‌اند. یکی از شاگردان او به نام امیر دولت‌یار در سیاه‌قلم سرآمد بود. شاگرد دیگرش موسوم به شمس‌الدین در زمان سلطان اُویس (دومین فرمانروای جلایری) به مرحلهٔ استادی رسید. شمس‌الدین، به نوبهٔ خود، شاگردانی چون خواجه عبدالحی و جُنید را که از نگارگران ممتاز دربار سلطان احمد جلایر در بغداد بودند، پرورش داد. باری، از نوشتهٔ دوست محمد چنین برمی‌آید که سه نسل از نقاشان دربار مغولان (ایلخانان و جلایریان) گام به‌گام نگارگری ایرانی را تا تکوین یک سبک

---

۵. تصاویر پراکندهٔ این نسخهٔ ناقص کلیله و دمه در جزوه‌ای متعلق به عهد صفوی گرد آمده‌اند که اکنون در کتابخانهٔ دانشگاه استانبول محفوظ است. بازل گری تبریز را محل تدوین این نسخه می‌داند و عقیده دارد که تصاویر آن در خلال سالهای ۷۶۲ تا ۷۷۴ هجری قمری اجرا شده‌اند. البته این نظر مورد قبول همهٔ پژوهندگان نیست.

۶. دوست محمد که خود نقاش و خطاط دربار شاه تهماسب صفوی بود، به دستور ابوالفتح بهرام‌میرزا (برادر شاه تهماسب) آثار پراکندهٔ خوشنویسان و نگارگران ایرانی را در یک‌جا گرد آورد و مقدمه‌ای با عنوان حالات هنروران بر این مجموعه افزود (۹۵۱ هـ ق). مرقع مزبور در کتابخانهٔ موزهٔ توپ قاپو [استانبول] نگهداری می‌شود. دیباچهٔ آن از جمله معدود متونی است که قدما دربارهٔ تاریخ نقاشی ایران نوشته‌اند.
برای اطلاع بیشتر، نگاه کنید به: بینیون ل؛ ویلکینسون ج؛ گری ب [سیر تاریخ نقاشی ایرانی]، پیشین، ص ۴۱۳.



۲۴. نگاره‌ای از نسخهٔ کلیله و دمنه: دزد در اتاق خواب، تبریز، ۷۶۲-۷۷۴ هق.

منسجم پیش بردند. بنابراین، بعید به نظر نمی‌رسد که دست کم برخی از نگاره‌های *شاهنامه* دموت و *کلیله* و دمنه یاد شده در بالا را احمد موسی و شمس‌الدین آفریده باشند.

میانهٔ سدهٔ هشتم، در پی استیلای جلایریان بر قلمرو ایلخانان، بغداد مجدداً به یک مرکز هنری فعال بدل شد؛ ولی مسیری متفاوت از مکتب بین‌النهرینی قدیم را دنبال کرد. اگرچه قطعی نیست که *کلیله* و دمنه یاد شده محصول کارگاه *بغداد* بوده باشد، اما مسلم است که نگارگران *بغداد* راه نقاشان تبریز را ادامه دادند. بدین سان، روند تجربیاتی که از اوایل سدهٔ هشتم آغاز شده بود، در *بغداد* و تحت حمایت سلطان احمد جلایر به انجام رسید. نتیجهٔ نهایی را در تصاویر نسخهٔ *دیوان* خواجوی کرمانی (۷۹۹ هق) می‌توان دید.[۷] یکی از نگاره‌های نسخهٔ مزبور امضای «جنیدالسلطانی» دارد که مؤید مقام معتبر جنید در دربار سلطان احمد است.[۸] تا آنجا که می‌دانیم، این قدیم‌ترین اثر مرقوم یک نقاش ایرانی است. به احتمال قوی، اغلب مجالس این نسخه (مشتمل بر صحنه‌های داخلی و خارجی)، توسط جنید و یا دست کم زیر نظر او اجرا شده‌اند. این مجالس را می‌توان چون پیش نمونه‌ای برای نگاره‌های سدهٔ بعد تلقی کرد.

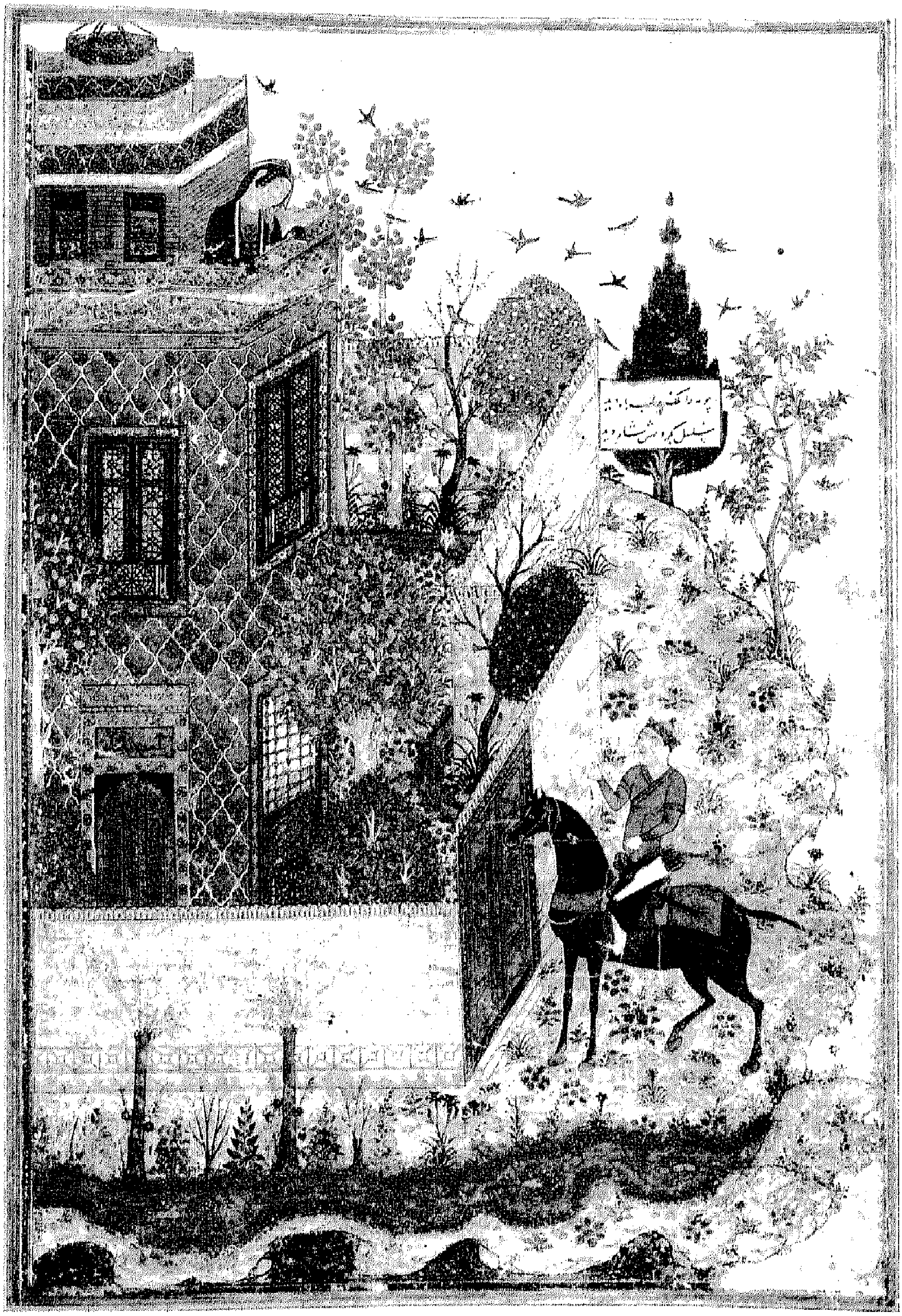
یکی از تصاویر *دیوان* یاد شده، همای (شاهزادهٔ ایرانی) را سوار بر اسب در آستان کاخ زیبای همایون (شاهدخت چینی) نشان می‌دهد (ت ۲۵). همایون از فراز بالاترین ایوان کاخ دزدانه به پایین می‌نگرد، ولی دیوارهای بلند کاخ مانع آنند که او همای را ببیند. ردیف پرندگان در حال پرواز و جامهٔ سرخفام همایون توجه را به او جلب می‌کنند. چشم از منظرهٔ کمرنگ بیرون به سوی باغ سرسبز و کاشیهای رنگارنگ کاخ کشیده می‌شود. به طور کلی، نگارگر به وسیلهٔ جزئیات ظریف در ترکیب‌بندی کوشیده است حالت و معنای داستان را برساند.

در نقاشی جنید اصول فراخ نمودن فضای تصویری کامل‌تر شده است. پیکرهای کوچک اندازه در داخل منظرهٔ طبیعی (تپه‌های پوشیده از گل و گیاه و درخت) و درون معماری (دیوارها و درهای منقوش) جای گرفته‌اند. آدمها عموماً قامت بلند و لاغر و چهرهٔ گرد دارند، و حرکاتشان نرم و ملایم است. هیچ جای تصویر از نقش و رنگ خالی نیست. گزینهٔ رنگی جنید بسیار وسیع و مشتمل است بر انواع سبز، آبی، سرخ، زرد و رنگهای خاکی. او با

---

۷. بخش اصلی این کتاب به مثنوی عاشقانهٔ همای و همایون تخصیص یافته که خواجوی کرمانی آن را در سال ۷۳۲ هـ ق سروده بود. نسخهٔ مزبور به خط نستعلیق میرعلی تبریزی، و حاوی ۹ تصویر است. این نسخه اکنون در کتابخانهٔ بریتانیا [لندن] نگهداری می‌شود. شاید یک نگارهٔ منسوب به خواجه عبدالحی در مرقع بهرام میرزا [ر.ک: یادداشت ۴۹]، اصلاً به این نسخه تعلق می‌داشته است.

۸. گویا، جنید اهل شیراز بود. پس از هنرآموزی از شمس‌الدین، در بغداد به دربار سلطان احمد جلایر راه یافت.



۲۵. نگاره‌ای از نسخهٔ دیوان خواجوی کرمانی: رسیدن همای به درِ کاخ همایون، بغداد، ۷۹۹ه‌ق.

رنگ‌بندی سنجیده و نقش‌اندازی استادانه جهانی خیالی و مسحورکننده قرینهٔ دنیای افسانه‌ای شاعر آفریده است. تکامل این سبکِ انطباق یافته با تغزل ادبی را در بهترین نگاره‌های سدهٔ نهم خواهیم دید.

تأثیر نقاشی چینی را در تحولات نگارگری ایران باختری ملاحظه کردیم، حال باید از جریانی متفاوت در *شیراز* سخن به میان آورم. خطهٔ فارس از یورش ویرانگرانهٔ مغول در امان ماند،[۹] و *شیراز* مرکز تجمع هنرمندانی شد که با سنتهای هنری پیشا مغولی آشنایی کافی داشتند. از اوایل سدهٔ هشتم، کارگاههای *شیراز* تحت حمایت امیران اینجو فعالیت وسیعی را در مصورسازی متون ادبی و خصوصاً *شاهنامه* آغاز کردند. در واقع، اینجویان به منظور مقابله با ایلخانان و تحکیم موقعیت خویش سیاست تجلیل از تاریخ گذشتهٔ ایران را در پیش گرفته بودند. نتیجتاً، چینی مآبی رایج در تبریز کمترین تأثیر را در نقاشی شیراز گذاشت. بدین سان، همزمان با نوآوری نگارگرانی چون احمدِ موسی و شمس‌الدین، مکتب شیراز سنت پیشین نقاشی ایرانی را تداوم بخشید.

با بررسی یکی از قدیم‌ترین نسخه‌های مصور *شاهنامه* (۷۳۳ هق)، می‌توان به سبک نگارگری در کارگاههای *شیراز* پی برد.[۱۰] در مصورسازی این *شاهنامه* بر صحنه‌های تاریخی و حماسی تأکید شده است (هیچ صحنهٔ عاشقانه در آن وجود ندارد). موضوعهای برگزیده از متن و اسلوب و شیوهٔ تصویرگری به روشنی استقلال هنری *شیراز* را نشان‌می‌دهند. در اینجا ــ بر خلاف *شاهنامه* دموت ــ تجانسی آشکار در چهره‌ها، حالات و حرکات ملاحظه می‌شود (لوحهٔ رنگی ۵). با آنکه طراحی اغلب تصاویر با خطوط آزاد و روان شکل گرفته است، گویی پیکرهای زمخت و درشت به پسزمینهٔ نقشدار سرخ یا زرد درخشان چسبیده‌اند. هیچ حجم یا عمقی در فضای تصویری القاء نمی‌شود. از قرار معلوم، سابقهٔ این رویکرد به دیوارنگاره‌های دو بُعدی قرون گذشته باز می‌گردد. عناصر دلالت کنندهٔ معماری و منظرهٔ طبیعی ــ نسبت به نگاره‌های نسخهٔ یاد شدهٔ ورقه و *گلشاه* ــ تنوع یافته‌اند. در

۹. ابوبکر ابن‌سعد (ششمین اتابک فارس) با هُلاگوخان سازش کرد و بدین ترتیب سرزمین فارس را از حملهٔ لشگریان او مصون نگهداشت. ابوبکر حتی برای فتح بغداد به هُلاگو یاری رسانید. اتابکان بعدی مطیع ایلخانان بودند. اینجویان پس از اتابکان در فارس به حکومت رسیدند (۷۲۶-۷۵۴ هـ ق). سپس، مظفریان جانشین اینجویان شدند و تا زمان استیلای تیمور گورکانی در آنجا فرمان راندند.

۱۰. نسخهٔ شاهنامه مورد بحث که اکنون در کتابخانهٔ دولتی شهر پترز بورگ [لنینگراد] نگهداری می‌شود، حاوی ۵۲ تصویر است. یک نسخهٔ مصور دیگر نیز ــ که دو سال زودتر از نسخهٔ مزبور تدوین شده ــ در کتابخانهٔ موزهٔ توپ قاپو [استانبول] محفوظ است. علاوه بر این دو نسخهٔ نسبتاً سالم، دست کم ۶ نسخهٔ ناقص و پراکنده را هم می‌شناسیم که از کارگاههای شیراز بیرون آمده‌اند. تاریخ تدوین این نسخه‌ها حدود دههٔ ۷۴۰ هجری قمری است.

بازنمایی صخره‌ها تأثیر نقاشی چینی به چشم می‌خورد. گزینهٔ رنگی محدود است (حداکثر ۱۰ رنگ)؛ و در اغلب نگاره‌ها رنگسایه‌های گرم و رنگ طلایی برتری دارند. رنگ‌پردازی ساده و جسورانه توأم با طراحی قوی خصلتی بیانگر به تصاویر بخشیده است.

رونق فرهنگی *شیراز* در عهد مظفریان نیز ادامه یافت (به یاد آوریم که شعر حافظ در این زمان شکوفان شد). در ربع سوم سدهٔ هشتم، سلیقهٔ تازه‌ای در کارگاههای سلطنتی رخ نمود. هم منظومه‌های تغزلی به برنامهٔ کتاب‌نگاری افزوده شد و هم شیوه و اسلوب کار تغییر کرد. این تحول همچون گذشته نتایجی متمایز از تحولات ایران باختری نشان داد. البته از سالهای قبل میان *شیراز* و مراکز هنری دیگر ارتباط برقرار بود. می‌توان حدس زد که در جریان تبادل تجربیات، رنگهای درخشان نقاشیهای *شیراز* بر کار نگارگران *تبریز* و *بغداد* تأثیر گذاشت، و متقابلاً دستاورد فضاسازیِ فراخ از *تبریز* و *بغداد* به *شیراز* رسید.

از عهد اینجویان چند کارگاه کتاب‌نگاری غیر درباری نیز در *شیراز* فعالیت می‌کردند. شماری از نسخه‌های مصور کوچک اندازه‌ای که از این کارگاهها بیرون می‌آمدند به هند، ترکیه، و برخی نواحی ایران صادر می‌شدند. بدین طریق، سبک نگارگری *شیراز* به نقاط دیگر راه یافت (مثلاً، تأثیر آن را در نگارگری درباری هند باختری می‌توان تشخیص داد). کتاب‌نگاران عهد مظفریان در جهت حل مسائل صفحه‌آرایی و تلفیق متن و تصویر نیز گامهای اساسی برداشتند.

مشخصات ویژهٔ نگارگری عهد مظفریان عبارت بودند از: تپه‌های گرد، افق رفیع، زمین پوشیده از بوته‌ها، پیکرهای لاغر با سر بزرگ و چهرهٔ سه‌رخ ریش‌دار، طراحی ظریف و گهگاه خام‌دستانه. به عنوان مثال، در یک نسخهٔ مصور *شاهنامه* (۷۷۲ هق) ملاحظه می‌کنیم که فقط بخش کوچکی از کل تصویر به آسمان آبی تخصیص یافته، و منظرهٔ طبیعی با چند نقشمایهٔ قراردادی توصیف شده است. انسانها و حیوانات در داخل منظره قرار گرفته‌اند، ولی مهم‌تر از آن به نظر می‌آیند. به طور کلی، عناصر ترکیب‌بندی بیش از پیش خصلت مفهومی و نمادین پیدا کرده‌اند. در مجلس نبرد بهرام گور با اژدها، نگارگر این جانور افسانه‌ای را با بدنی پیچان (همانند اژدهای چینی) در رنگهای آبی، نارنجی، طلایی و سیاه و بهرام گور را سوار بر اسب در جامگان سرخ و آبی درخشان نشان داده است (ت ۲۶). تأکید اساسی نگارگر بر روابط صوری خط و رنگ است و نه قابلیت توصیفی آنها. به همین سبب، مجلس کارزار او ــ بر خلاف صحنه‌های مشابه در *شاهنامه* دموت ــ عاری از حالات هیجانی است. در واقع، هدف نگارگر *شیراز* دست‌یابی به یک زبان بصری ناب برای القای مفاهیم متن بود: همان هدفی که جنید و دیگران چند سال بعدتر در *بغداد* بدان رسیدند.



۲۶. نگاره‌ای از نسخهٔ شاهنامه: نبرد بهرام گور با اژدها، شیراز، ۷۷۲ هـق.

گوناگونی شیوه‌ها

از اواخر سدهٔ هشتم یورش تیمور گورکانی از سمت شمال شرقی آغاز شد و دیری نگذشت که سراسر ایران به زیر فرمان او درآمد. امیر تیمور *سمرقند* را به پایتختی خود برگزید و آن را به شهری آباد و زیبا بدل کرد. پس از تصرف تبریز و *بغداد*، دو بار هنرمندان دربار جلایر را به سمرقند کوچانید. خواجه عبدالحی در میان اینان بود که به نوشتهٔ دوست محمد[11] «بعد از وفات خواجه، همهٔ استادان تتبع کارهای ایشان کردند». گویا، در پایتخت تیمور دیوارنگاری کاخها به شیوه‌ای همانند با نگارگری رواج داشته؛ لیکن نمونه‌ای مستند از آثار تصویری زمان او بر جای نمانده است. فقط می‌توان حدس زد که نقاشی دربار تیمور کمابیش از سنتهای آسیای میانه تأثیر پذیرفته بود.

چندی پس از مرگ امیر تیمور (۸۰۷ هق)، پسر و جانشین او به نام *شاهرخ* هرات را مرکز قلمرو خویش قرار داد و در آنجا به مدت چهل و دو سال فرمانروایی کرد. شاهرخ کارگاهی بر پا کرد و نقاشانی را به کار مصورسازی متون تاریخی گماشت. تصاویر نسخه‌های زمان او شیوهٔ نگارگری عهد ایلخانان را به یاد می‌آورند، زیرا الگوی اغلب آنها *جامع‌التواریخ* رشیدالدین بود. یک نسخهٔ منحصر به فرد از کتاب *معراج‌نامه* به زبان ترکی اویغوری نیز در دورهٔ حکومت شاهرخ مصور شد (۸۴۰ هق)[12]. سابقه‌ای برای نقشمایه‌ها و مواد تصویری این *معراج‌نامه* نمی‌شناسیم.[13] تصویرگر (یا تصویرگران) این نسخه «چهره‌هایی شخصی با حالات هیجان‌زدهٔ متفاوت را مجسم می‌سازد، که در آنها بهترین ویژگیهای شیوهٔ درشت نقش به کار رفته در نسخ تاریخی شاهرخ، با الهامگیری‌هایی از نیرومندی نقشمایه‌های آسیای میانه، همچنانکه از ماهیت توهم‌انگیز هنر بودایی، درآمیخته است».[14]

سه پسر شاهرخ به نامهای بایسنقر، ابراهیم سلطان و الغ بیگ نیز به ترتیب کارگاههای خود را در *هرات*، *شیراز* و *سمرقند* بر پا کردند. ولی پیش از اینها، نوادهٔ دیگر تیمور به نام اسکندر سلطان برجسته‌ترین هنرمندان زمان را در *شیراز* گرد آورد؛ و به یاری آنان بود که گام نخست در تحول کتاب‌نگاری عهد تیمور برداشته شد. محتملاً پیر احمد باغشمالی (یکی از شاگردان ممتاز خواجه عبدالحی) نیز در کارگاه اسکندر سلطان فعالیت می‌کرده و سپس در

---

۱۱. رجوع کنید به یادداشت ۴۹.

۱۲. این نسخه به خط میربختشی و حاوی بیش از ۵۰ تصویر است. اکنون در کتابخانهٔ ملی [پاریس] نگهداری می‌شود.

۱۳. نگاره‌های معراج‌نامه منسوب به احمد موسی در مرقع بهرام میرزا [محفوظ در کتابخانهٔ توپ قاپو] با تصاویر این معراجنامه کاملاً تفاوت دارند.

۱۴. اِ.گروبه، الینور سیمز، نقاشی [هنرهای ایران]، پیشین، ص ۲۰۵.

هرات به مرحلهٔ کمال هنری رسیده است.

نگارگران اسکندر سلطان چندین جُنگ متشکل از متون فارسی و عربی را برای او تصویر کردند. سبک نگارگری این نسخه‌ها «نمایانگر نخستین امتزاج ممتازترین شیوه‌های به کار رفته در نقاشی درباری جلایریان با ضوابط نسخه‌پردازی معمول در نگارگری دربار مظفری است، توأم با عناصر و نقشمایه‌ها و جزئیاتی که به نظر می‌رسد بازتابی از سنت نگارگری آسیای میانه بوده‌اند، همچون: طرز جامه‌پوشی و نحوهٔ ثابتی در بازنمایی علایم چهره، هیکلهای عفریتان و فرشتگان، و جزئیات منظره‌سازی و جایگیری اجزاءِ آن»[۱۵] به عنوان مثال، در یکی از این جُنگهای مصور (۸۱۳ هق)[۱۶] ملاحظه می‌کنیم که رنگهای زنده و طلاییهای متنوع به طرزی استادانه به کار رفته‌اند. ولی پیکر آدمها ــ که هنوز هم بر منظرهٔ طبیعی برتری دارند ــ غالباً بی‌حالت و یکنواخت به نظر می‌آیند. یک نگارهٔ دو صفحه‌یی از نسخهٔ مزبور، حضرت محمد (ص) و یازده امام شیعیان را در بهشت و دشمنان ایشان را در جهنم نشان می‌دهد (لوحهٔ رنگی ۶). در اینجا، دوزخیان با چهره و حالتی متنوع‌تر تجسم یافته‌اند (این تصویر و برخی شواهد دیگر حاکی از گرایش اسکندر سلطان به تشیع است).

ویژگیهای صوری سبک شیراز در دورهٔ حکومت اسکندر سلطان را می‌توان چنین برشمرد: صخره‌های اسفنجی در حاشیهٔ افق رفیع، آسمان آبی یا طلایی درخشان و یا لاجوردی و پرستاره؛ ابرهای پیچان و دنباله‌دار؛ پیکرهای باریک‌اندام در جامگان رنگین؛ زمین مفروش از گلبوته‌های گوناگون و منظم؛ درختان دارای برگهای فشرده و یکنواخت؛ جویبارهای نقره‌ای پرپیچ و خم؛ و بناهای آراسته با کاشیهای منقوش.[۱۷] برخی از این ویژگیها چون نحوهٔ شکل‌بندی آسمان و صخره‌ها و درختان، بعداً در نقاشی هرات زمان بایسنقر نیز جلوه‌گر خواهند شد.

درگیریهای اسکندر سلطان با شاهرخ تیموری به سرنگونی او انجامید؛ و در نتیجه، بسیاری از نقاشان دربار *شیراز* به *هرات* کوچیدند. دیری نگذشت که شاهرخ یکی از پسرانش به نام ابراهیم سلطان را به فرمانروایی فارس منصوب کرد. تحت حمایت حاکم جدید تحول دیگری در سبک نگارگری *شیراز* آغاز شد. مثلاً، در برخی تصاویر نسخهٔ

---

۱۵. همان.

۱۶. این جُنگ که در کتابخانهٔ بنیاد گلبنکیان [لیسبُن] نگهداری می‌شود، مشتمل بر دو جلد است: جلد نخست با ۲۴ تصویر (یک مورد دوصفحه‌یی)؛ و جلد دوم با ۱۴ تصویر (دو مورد دوصفحه‌یی).

۱۷. نگاه کنید به:

B. W. Robinson, A Survey of Persian Painting, *Art et Société dans le Monde Iranien*, No. 26, 1982, pp. 24-25.

مشهور *شاهنامهٔ* ابراهیم سلطان (حدود ۸۳۴-۸۳۹ هق)[18]، پیکرهای درشت و سرزنده‌ای را در یک منظرهٔ ساده می‌بینیم. در اینجا، طراحی قوی‌تر و رنگها خاموش‌تر شده‌اند. علاوه بر این، ملاحظه می‌کنیم که عناصر نوشتاری در کل ترکیب‌بندی اهمیتی خاص یافته‌اند. این مقدمهٔ تکوین ضوابط معین برای رابطهٔ متقابل تصویر و متن است که حتی تا آخر سدهٔ دهم در نگارگری *شیراز* رعایت خواهد شد. قاعدهٔ کلی چنین است که با جای دادن دو یا چهار کتیبه در بالا و پایین نگاره، ساختاری متقارن و هندسی در فضای تصویری به وجود می‌آید. اگر محورهای عمودی میان کتیبه‌های فوقانی و تحتانی را ترسیم کنیم، فضا به چند بخش متناسب تقسیم می‌شود. غالباً، اشخاص و وقایع اصلی در بخش میانی و در زیر خط افق تمرکز می‌یابند (ت ۲۷).

هنرپروری خاندان تیموری بیش از *شیراز* در *هرات* جلوه نمود. بایسنقر میرزا پس از آنکه به فرمان شاهرخ حکومت هرات را به دست گرفت، کتابخانه-کارگاه بزرگ خود را در این شهر بر پا کرد. او، که شاهزاده‌ای خوش‌ذوق و بااستعداد[19] و هنرپروری فرهیخته بود، برجسته‌ترین استادان زمان را از سراسر ایران در دربار خویش گرد آورد. در میان اینان، نامهایی چون **جعفر تبریزی** (خوشنویس و سرپرست کتابخانه)، **قوام‌الدین** (مجلِد و مذهِب)، **پیر احمد باغشمالی**، **میرخلیل** و **خواجه غیاث‌الدین** را می‌شناسیم. سلیقهٔ ممتاز بایسنقر و مهارت کم‌نظیر این استادان در بهترین نمونه‌های کتاب‌نگاری سدهٔ نهم متجلی شد. نگارگر زمان بایسنقر در ادامهٔ نگارگری عهد اسکندر سلطان به یک سبک رسمی و قانونمند دست یافت که نمودِ بارز آن را در تصاویر شاهنامه مشهور به بایسنقری (۸۳۳ هق) می‌توان دید.[20]

پیکرهای بلند قامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار، گلبوته‌های درشت و تک درختان سرسبز از عناصر شاخص در ترکیب‌بندیهای کاملاً متعادل نگاره‌های *شاهنامه* بایسنقری — و دیگر نسخه‌های این زمان — به شمار می‌آیند. گاه، شالودهٔ ترکیب‌بندی متشکل از عناصر افقی و مورب است. اجتناب از قرینه‌سازیِ محض به نگارگر [میرخلیل ؟] امکان می‌دهد که صحنه‌های شکار و کارزار را پرجنبش و مجالس بزم و ضیافت را ساکن و آرام مجسم کند.

---

۱۸. این نسخه اکنون درکتابخانهٔ بادلیان [اکسفُرد] نگهداری می‌شود. در میان تصاویر آن چهار نگارهٔ دو صفحه‌ای به چشم می‌خورد که سه تای آنها بسیار آسیب دیده‌اند. یکی از برگهای مذهب ابتدای کتاب رقم نصرالسلطانی را دارد؛ که محتملاً نخستین نمونهٔ تذهیب امضا شده به شمار می‌آید.

۱۹. بایسنقر میرزا در خوشنویسی و خصوصاً در خط ثلث مهارت کافی داشت. کتیبهٔ پیش‌طاق مسجد گوهرشاد [مشهد] از جمله آثاری است که از او بر جای مانده.

۲۰. این نسخه ۲۲ تصویر دارد و اکنون در کتابخانهٔ گلستان [تهران] نگهداری می‌شود. مصوِر (یا مصوران) این شاهنامه مشخص نیست؛ ولی می‌دانیم که جعفر تبریزی آن را کتابت کرده و قوام‌الدین جلدش را ساخته است. نسخهٔ شاهنامه بایسنقری، علاوه بر نفاست و زیبایی، از این نظر هم اهمیت دارد که خودِ بایسنقر مقدمه‌ای بر آن نوشته است.



۲۷. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ نظامی: بهرام گور در گنبد سیاه، شیراز، ۸۹۶ ه‌ق.

صحنه‌های درباری به سبب تأکید خاص بر نقوش رنگارنگ جامگان، کاشیها و فرشها از ظرافت تزیینی بیشتری برخوردار شده‌اند. نگارگر نهایت سنجیدگی را در گروهبندی پیکرها، تنظیم سطوح رنگی، و ریزه‌کاریهای معماری و منظرهٔ طبیعی به کار می‌برد؛ و نیز به مدد رنگ‌بندی دقیق و حساب شده می‌کوشد فضای تصویری را فراخ و عمیق بنمایاند. با این همه، کار او به سبب وسواس زیاد در متعادل کردن عناصر تصویری، گاه بی‌روح به نظر می‌آید (لوحه رنگی ۷). باری، سبک رسمی و قانونمندی که در *هرات* و زیر نظر بایسنقر میرزا شکل گرفت بر تحولات بعدی نگارگری در دربارهای تیموریان، ترکمنان و صفویان بسیار تأثیر گذاشت.

با مرگ بایسنقر (۸۳۸ هق) کارگاه او یکسره از فعالیت بازنماند (اگرچه محتملاً برخی از هنرمندان و صنعتگران این کارگاه به دربار الغ بیگ در *سمرقند* رفتند و یا به حامیان ترکمن روی آوردند). از جمله واپسین ساخته‌های این کارگاه *شاهنامه‌ای* کوچک اندازه ولی درخور توجه است که برای یکی دیگر از پسران شاهرخ به نام محمد جوکی مصور شده بود (حدود ۸۴۴ هق).[۲۱] به نظر می‌رسد چند نقاش در مصورسازی *شاهنامه* نامبرده مشارکت داشته‌اند. برخی نگاره‌ها همان سبک کارگاه بایسنقر را می‌نمایانند، و بعضی دیگر تا حدی متأثر از سبک شیراز زمان ابراهیم سلطان هستند. گروه سوم را می‌توان به یک نقاش جوان‌تر منسوب کرد که با گرایش به طبیعت، زمینهٔ سبک **کمال‌الدین بهزاد** را هموار ساخته بود. تصویری با ترکیب‌بندی متمایز مربوط به نبرد گوْ و طلحند نیز در این نسخه وجود دارد که به نظر رابینسُن می‌بایست در عهد گورکانیان هند بدان افزوده شده باشد (خاطرنشان کنیم که این نسخه به مدت ۲۵۰ سال در کتابخانهٔ امپراتوران گورکانی هند مضبوط بوده است).[۲۲] با آنکه، تصاویر *شاهنامه* محمد جوکی از طراحی محکم و مطمئن نگاره‌های کارگاه بایسنقری برخوردار نیستند، حرکتی به سوی ترکیب‌بندیهای بازتر نیمهٔ دوم سده نهم را نشان می‌دهند.

هرات پس از مرگ شاهرخ (۸۵۰ هق) تا آغاز پادشاهی حسین بایقرا (۸۷۳ هق)، یک دورهٔ اغتشاش سیاسی و رکود هنری را گذرانید.[۲۳] با این حال، به نظر می‌رسد که برخی از هنرمندان بدون وابستگی مستقیم به دربار کارشان را ادامه می‌داده‌اند. چند طرح مرکبی جالب توجه با مُهر «بنده ولی مصور» را می‌توان مربوط به این دوره دانست.[۲۴] در این

---

۲۱. این نسخه در انجمن سلطنتی آسیایی [لندن] نگهداری می‌شود.

۲۲. نگاه کنید به: رابینسُن. بی [بررسی نقاشی ایرانی]، پیشین، ص ۳۸.

۲۳. این دوره مقارن است با سلطنت ابوسعید گورکان که خود را از اعقاب تیمور معرفی می‌کرد. ظاهراً او ــ برخلاف شاهرخ و پسرانش ــ هیچ علاقه‌ای به امور فرهنگی نداشت.

۲۴. این طرحها را در مرقعهایی می‌توان دید که در کتابخانهٔ موزهٔ توپ قاپو [استانبول] نگهداری می‌شوند.



۲۸. طرح مرکبی (کار مولانا ولی الله): شترها و ساربانان، هرات، میانهٔ سدهٔ نهم هجری قمری.

سیاه‌قلم‌ها چیره‌دستی و دید عمیق یک هنرمند برجسته بازشناختنی است. طرحهای مزبور می‌بایست کار مولانا ولی‌الله بوده باشند: همان هنرمندی که دوست محمد نیز در دیباچه‌اش از او یاد کرده است.[۲۵] نوآوری ولی‌الله نه فقط در تجسم واقع‌گرایانهٔ انسان و طبیعت، بلکه همچنین در رویکرد عارفانه به موضوعها بود که به‌خصوص بر بهزاد جوان تأثیری عمیق گذاشت (ت ۲۸). نقاش دیگری به نام منصور نیز از استادان مشهور این دوره به شمار می‌آمده است. او پدر شاه‌مظفر، نقاش ممتاز عهد سلطان حسین بایقرا بود. به قول حیدر دوغلات[۲۶] «او قلمی ظریف و زیبا داشت و قلم هیچ نقاشی بجز قلم شاه مظفر دارای چنان ظرافتی نبود».

بررسی نقاشی ایران در سدهٔ نهم بدون در نظر گرفتن جریانهای موازی در قلمرو ترکمنان ناقص خواهد بود. در نیمهٔ نخست این قرن، دو قوم ترکمن آق‌قویونلو و قره‌قویونلو نواحی باختری ایران را به تصرف خود درآوردند. ابتدا، حکام قره‌قویونلو قدرت بیشتری یافتند و تبریز را به پایتختی برگزیدند. سپس، امیران آق‌قویونلو تا اوایل سدهٔ دهم هجری بر سراسر ایران بجز خراسان مسلط شدند. ترکمنان، به پیروی از تیموریان، در تبریز و *بغداد* و *شیراز* کارگاههای سلطنتی برپا کردند و هنرمندان محلی و غیر محلی را به خدمت گرفتند. در این کارگاهها شیوه‌های متأثر از مکتب *هرات* و با خصوصیات متفاوت پدید آمدند که مشخصهٔ بارزشان پیکرهای خِپِل، چهرهٔ گرد با ابروان قوس‌دار و دهان و بینی کوچک، و مناظر غریب و خیالی بود. سبک درباری ترکمن تحت حمایت یکی از امیران قره‌قویونلو به نام پیر بُداق بیشتر به مکتب *هرات* گرایید و شکل پالایش یافته‌ای کسب کرد.

پس از تسلط ترکمنان بر شیراز در سبک کتاب‌نگاری غیر درباری این شهر نیز تحولی پدیدار شد. سبک تازه با ویژگیهایی چون طراحی و ترکیب‌بندی بی‌پیرایه و منظرهٔ طبیعی و معماری نسبتاً ساده، برای تولید نسخه‌های متعدد کاملاً مناسب بود (به همین سبب هم آن را سبک «تجارتی» شیراز نامیده‌اند). با این حال، بهترین تصاویر این نسخه‌ها از لحاظ توصیف روشن و گویای موضوع هیچ کم و کاستی ندارند. رابینسُن نگارگری به نام فرهاد را واضع این سبک می‌داند. این همان نگارگری است که با همکاری دستیارانش یک نسخهٔ *خاوران‌نامه*[۲۷] را مصور کرده است (حدود ۸۸۱ هق). اغلب نگاره‌های نسخهٔ نامبرده

---

۲۵. رجوع کنید به یادداشت ۴۹.

۲۶. میرزا محمد حیدر دوغلات (۹۰۶-۹۵۹)، از خاندان گورکانیان هند که زمانی در کشمیر حکومت می‌کرد. او در کتابی با عنوان تاریخ رشیدی شرحی دربارهٔ مصوران و مذهبان هرات آورده است. نگاه کنید به: بینیون، ل و ... [سیر تاریخ نقاشی ایرانی]، پیشین، ص‌ص ۴۲۹-۴۳۲.

۲۷. نام منظومه‌ای حماسی که ابن‌حسام خوسفی به تقلید از شاهنامه فردوسی سروده بود (۸۳۰ هق). در این

ترکیب‌بندیهای نومایه‌ای هستند که مهارت طراحی و تخیل قوی فرهاد را نشان می‌دهند (لوحهٔ رنگی ۸). نگاره‌ها ابعادی بزرگتر از اندازهٔ معمول نگاره‌های تجارتی ترکمنی دارند، ولی در آنها تمامی قراردادهای این سبک تثبیت شده است. سبک «تجارتی» تا آخر قرن بدون تغییر پایدار می‌ماند و سپس تدریجاً به سبک شیراز عهد صفوی تبدیل می‌شود.[۲۸]

واپسین و پیشرفته‌ترین سبک نقاشی ترکمن در تبریز و به زمان یعقوب بیگ آق‌قویونلو رخ نمود. نگارگران چیره‌دستی چون شیخی و درویش محمد در خدمت او بودند که نمونه‌های کارشان را به‌خصوص در چند تصویر از نسخهٔ خمسه نظامی (۸۸۰–۸۸۶ هق) می‌توان یافت.[۲۹] منظره‌نگاری خیال‌انگیز با رنگهای جاندار از ویژگیهای کار این نقاشان است. در تصاویر آنها منظره بر انسان برتری یافته است. نوک صخره‌های اسفنجی به شکل سر انسان و حیوان درآمده‌اند؛ فرشی از گل و گیاه رنگارنگ سراسر زمین را پوشانیده است؛ جویباران، درختان تر و تازه، ابرهای پیچان و مرغان نغمه‌خوان حال و هوای بهشتی به منظره بخشیده‌اند (ت ۲۹). خواهیم دید که این‌گونه توصیف شاعرانه از طبیعت بعداً توسط سلطان محمد به نگارگری عهد صفویان متقدم راه می‌یابد.

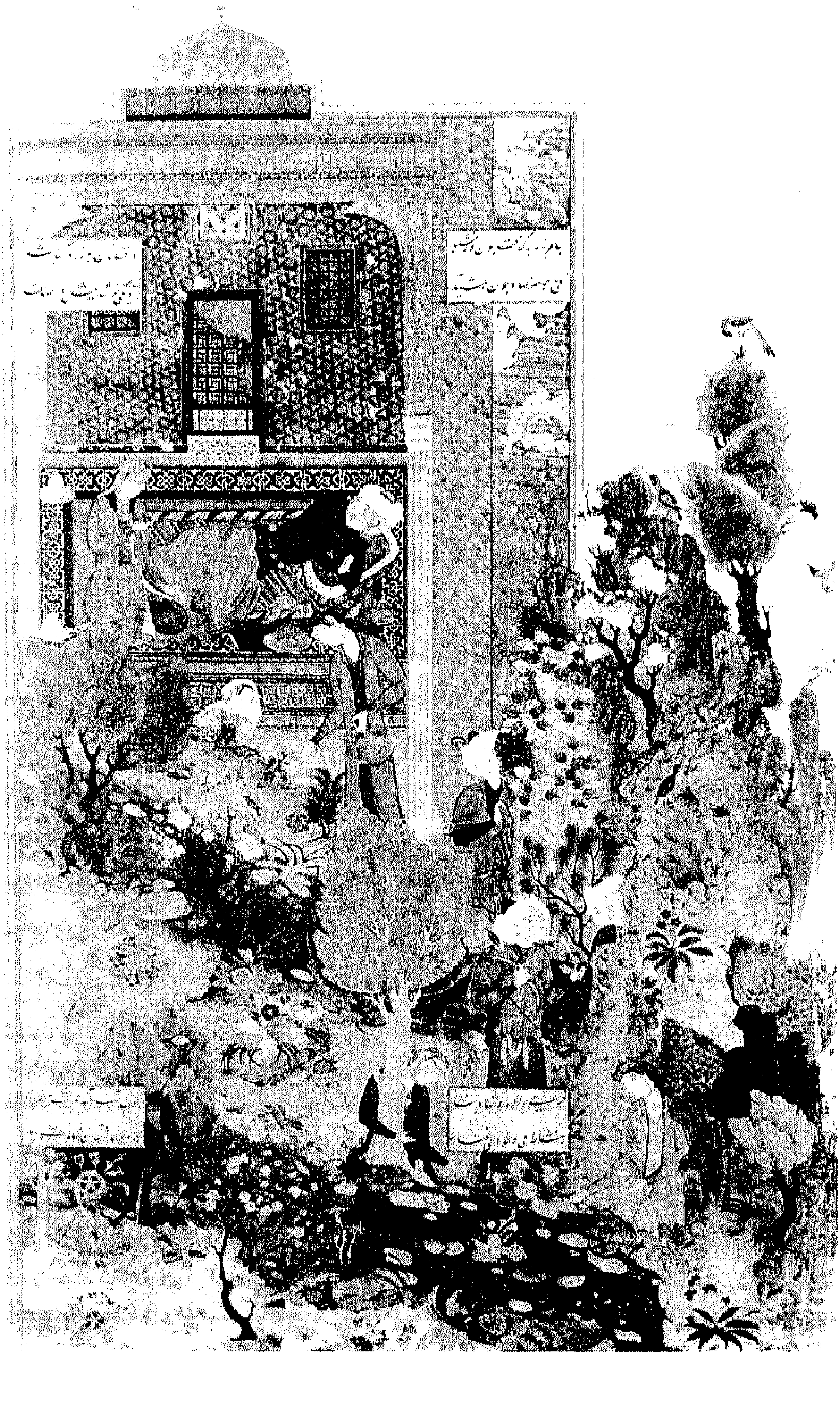
نوآوری در سنت

از زمانی که سلطان حسین بایقرا در هرات بر تخت نشست، شعر و موسیقی، نگارگری و دیوارنگاری، معماری و باغ‌سازی و انواع هنرهای دیگر رونقی تازه یافتند. هرات، در خلال ۳۸ سال پادشاهی حسین بایقرا، دورهٔ دیگری از شکوفایی فرهنگی را تجربه کرد. شاه که خود در شعر طبع می‌آزمود، ادیبان و هنروران را بسیار ارج می‌نهاد. اما بی‌شک، اعتلای فرهنگی این دوره مرهون شخصیت و اقدامات میر علیشیر نوایی (وزیر و خزانه‌دار سلطان) بود. او به ترکی و فارسی شعر می‌سرود؛ و گویا در نقاشی هم دست داشت. عبدالرحمن جامی، صوفی و شاعر نامدار نیز در این زمان می‌زیست؛ و هم او بود که میر علیشیر را با درویشان نقشبندی آشنا کرد. به همت و حمایت نوایی محفل انسی شکل گرفته بود که

← منظومه، سفرها و جنگهای حضرت علی(ع)، مالک اشتر و دیگر یاران حضرت در سرزمین افسانه‌ای «خاوران» توصیف شده است. نسخهٔ مورد بحث به صورت برگهای پراکنده شامل ۱۱۵ تصویر در ایران نگهداری می‌شود؛ ولی تعداد ۴۰ تصویر دیگر این کتاب در اختیار کتابخانه‌ها و مجموعه‌داران غربی است.

۲۸. نگاه کنید به رابینشن، بی [بررسی نقاشی ایرانی]، پیشین، ص ۳۶.

۲۹. کار تدوین این نسخهٔ خمسه به سفارش یکی از شاهزادگان تیموری آغاز شد و در دربار امیران ترکمن ادامه یافت. سرانجام، مصورسازی آن در زمان شاه‌اسماعیل صفوی به پایان رسید. مجموعاً ۱۹ نگاره در آن وجود دارد. ۹ نگاره ــ که دو تای آنها ناتمام است ــ در اواخر سدهٔ نهم (عهد یعقوب‌بیگ ترکمن) و ۱۰ نگارهٔ دیگر در اوایل سدهٔ دهم (عهد شاه اسماعیل صفوی) اجرا شده‌اند. نسخهٔ مزبور اکنون در کتابخانهٔ موزهٔ توپ قاپو [استانبول] نگهداری می‌شود.



۲۹. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ نظامی: بهرام گور در گنبد زرد، تبریز، اواخر سدهٔ نهم هجری قمری.

برجسته‌ترین شخصیتهای ادبی و هنری چون محمد میرخواند (مورخ)، حسین واعظ کاشفی (ادیب)، سلطانعلی مشهدی (خطاط)، کمال الدین بهزاد (نقاش) و یاری (مذهِب) از اعضای اصلی آن بودند. اینان در کوشکها و باغهای زیبای *هرات* گرد می‌آمدند و ساعتها به شعرخوانی و گفتگو دربارهٔ مسائل فلسفی و ادبی و هنری می‌پرداختند، ساز و آواز می‌شنیدند و باده می‌نوشیدند. غالباً شاه نیز در این مجالس صوفیانه حضور می‌یافت. در این جوّ روشنفکرانه بود که مکتب نگارگری *هرات* از نو درخشید.

می‌توان حدس زد که استادانی چون مولانا ولی‌الله و منصور در اوایل پادشاهی حسین بایقرا همچنان فعالیت داشته‌اند. اما این دوره شاهد ظهور نسلی جدید از نقاشان نخبه بود که در کارگاههای سلطان حسین، میر علیشیر نوایی، و بدیع‌الزمان (پسر سلطان حسین) خدمت می‌کردند. روح‌الله میرک خراسانی، که نخست به خوشنویسی می‌پرداخت، تذهیب و نقاشی را از مولانا ولی‌الله تعلیم گرفت و بعداً به ریاست کتابخانهٔ سلطان حسین منصوب شد. او در ظرافتکاری استادی چیره‌دست بود، ولی پیکرها را کمابیش خشک و یکنواخت نقاشی می‌کرد. حاجی محمد هروی (محمد سیاه‌قلم)[۳۰] چندی سرپرستی کتابخانهٔ نوایی را بر عهده داشت و به نگارگری و طراحی می‌پرداخت. بعداً روش غیرمعمول طنزنگاری را برگزید و موضوعاتی را به تصویر کشید که در نظر معاصرانش غریب و نامعقول بود. شاه مظفر، که در جوانی درگذشت، طراح و رنگپردازی توانا بود. وجه شاخص نقاشیهایش این بود که آدمها را در ردیفهای دوتایی و سه‌تایی به طور مورب گروه‌بندی می‌کرد؛ و یا غالباً آنها را در پایین‌ترین بخش تصویر به گونه‌ای جای می‌داد که فقط نیمی از پیکرشان دیده شود.[۳۱] این استادان و بسیاری از نگارگران معاصرشان هنوز کمابیش زیر نفوذ سنت نقاشی بایسنقری بودند؛ حال آنکه بهزاد با بصیرت عمیق و حس واقع‌گرایانه‌اش توانست از مرز این سنت فراتر رود.

بهزاد[۳۲] از میراث گذشتگان و به‌خصوص از دستاوردهای دو استاد معاصرش به خوبی

---

۳۰. کریم‌زاده در مقاله‌ای مبسوط و مستدل این هنرمند استثنایی را معرفی کرده است. نگاه کنید به:
محمدعلی کریم‌زاده تبریزی، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران (جلد دوم)، لندن، ۱۳۶۹، ص‌ص ۸۲۷-۸۸۶.

۳۱. نگاه کنید به:
Abolala Soudavar, *Art of the Persian Courts*, New York, 1992, p.98.

۳۲. با آنکه مورخان قدیم مطالب بسیاری دربارهٔ کمال‌الدین بهزاد نوشته‌اند، اطلاعات دقیق و کاملی از احوال و آثار او در دست نداریم. بر اساس تحقیقاتی که تاکنون صورت گرفته است، می‌توان زندگینامهٔ بهزاد را چنین خلاصه کرد: او در حدود ۸۶۵ هـ ق، در هرات به دنیا آمد. در کودکی یتیم شد؛ و روح‌الله میرک خراسانی سرپرستی‌اش را برعهده گرفت و به او نقاشی و تذهیب آموخت. در محفل میرعلیشیر نوایی پرورش فکری یافت و به خدمت سلطان حسین ←

بهره‌مند شد. ظرافتکاری و تذهیب را به طور مستقیم از روح‌الله میرک خراسانی ــ قیم و معلم خویش ــ فراگرفت؛ و قلمزنی ظریف و بیانگری عمیق را از طرحهای مولانا ولی‌الله آموخت. بهزاد در حدود بیست سالگی توانسته بود خود را به عنوان یک نقاش بااستعداد معرفی کند. در یک دورهٔ هشت ساله (۸۸۶-۸۹۳) سبک خود را تکامل بخشید؛ و در دورهٔ بعد (۸۹۴-۹۱۶) بهترین آثارش را آفرید. یکی از واپسین نگاره‌های مرقوم او [تصویر پیرمرد و جوان در داخل یک شمسهٔ مذهّب] تاریخ ۹۳۰ هق دارد. بهزاد آثار گوناگونی از خود بر جای گذاشت که اکثراً فاقد امضا هستند. بخشی از نقاشیهای منسوب به او ممکن است با همکاری دیگران و یا توسط شاگردانش اجرا شده باشند.

عبادالله بهاری در یک بررسی کارشناسانه مجموع آثار بهزاد را از لحاظ موضوع به چهار گروه تقسیم کرده است:[۳۳]

۱. چهره‌ها یا رویدادهای واقعی و زنده.

۲. بازنماییهای وقایع تاریخی بر اساس گزارش معاصران و آمیخته با خیال‌پردازی.

۳. تصاویر مربوط به کتابها، که خود به دو دسته قابل تقسیم‌اند: قطعات دارای داستان مشخص (از قبیل داستانهای خمسه نظامی)؛ قطعات عرفانی که خط داستانی مشخصی ندارند و تفسیر و انتقال موضوع آنها مستلزم فهم عمیق‌تری است (مثلاً: *منطق‌الطیر* عطار و *بوستان* سعدی).

۴. نگاره‌های (معمولاً دو صفحه‌ای) مستقل از متن، که صحنه‌ای خیالی را می‌نمایانند (مثلاً: بارگاه سلیمان و بلقیس) و یا برداشتی خیالی از یک رویداد واقعیِ حال یا گذشته را نشان می‌دهند.

اوج نوآوری بهزاد را در نگاره‌های نسخهٔ *بوستان* سعدی (۸۹۳ هق)[۳۴] و نسخهٔ خمسه نظامی (۸۹۹ هق)[۳۵] می‌توان دید. این آثار در سالهایی پدید آمدند که بهزاد در دربار سلطان

← بایقرا درآمد. زمانی که محمد شیبک‌خان ازبک هرات را در تصرف داشت (۹۱۳-۹۱۶ هـ ق)، بهزاد نقاش دربار او بود. محتملاً در سالهای نخست پادشاهی اسماعیل اول صفوی نیز در هرات ماند و برای این شاه کار کرد. از جانب شاه اسماعیل به مقام سرپرستی کل کتابخانهٔ سلطنتی منصوب شد (۹۲۸ هـ ق). بعداً به تبریز رفت و تا اوایل سلطنت تهماسب اول نیز در قید حالت بود. او در تبریز دیده از جهان فروبست (۹۴۲ هـ ق).

۳۳. نگاه کنید به:

Ebadollah Bahari, *Bihzad: Master of Persian Painting*, London, 1996, P.47.

۳۴. بهزاد در این نسخه که اکنون در دارالکتب قاهره نگهداری می‌شود، ۶ نگاره (۴ تامرقوم و ۲ تا بدون امضا) دارد. سلطانعلی مشهدی متن نسخه را به خط تعلیق بازنویسی و یاری مذهّب تمامی صفحات آن را تذهیب کرده است.

۳۵. این نسخه حاوی ۲۲ تصویر است و در کتابخانهٔ بریتانیا [لندن] نگهداری می‌شود. روح‌الله میرک، کمال‌الدین ←

حسین بایقرا و در یک محیط خردمندانه کار می‌کرد. بی‌شک، جهان‌بینی عرفانی جامی و نوایی بر اندیشه و هنر بهزاد تأثیر بسیار گذاشت (به احتمال زیاد، او در آن زمان به فرقهٔ نقشبندی پیوسته بود).

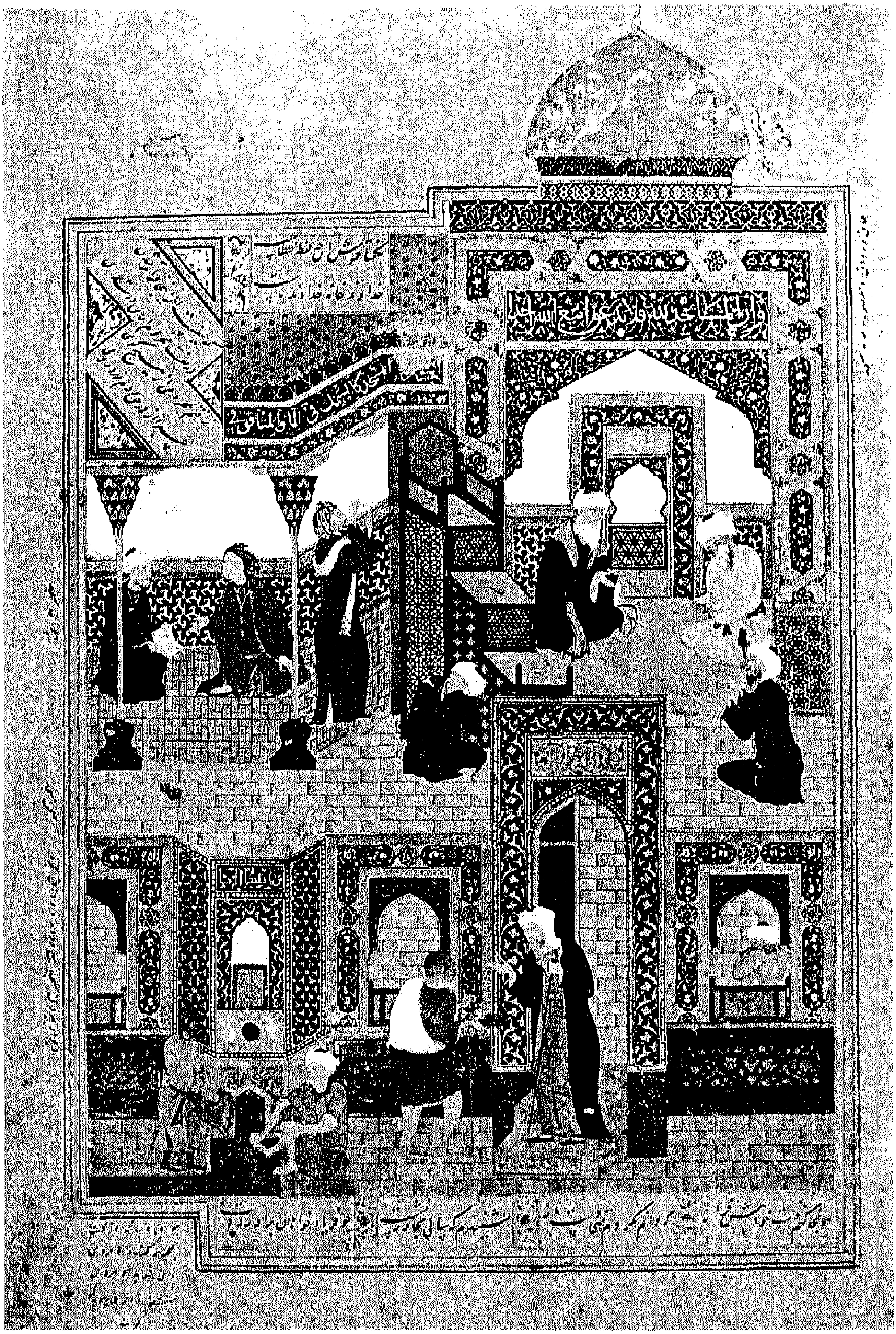
کمال‌الدین بهزاد، بر خلاف نگارگران پیشین، به جهان واقعی توجه کرد. او «توانست حالت خاص و ظریف آنچه را که می‌دید با وضوح کامل تشخیص دهد. بنابراین، در همهٔ نقاشیهایش انسانها، حیوانات، نباتات، صخره‌ها و کوهها از خصلتهای خاص خودشان آکنده‌اند»[۳۶]. او به مدد طراحی قوی، پیکرهای یکنواخت و بیحالت در نقاشی پیشین را به حرکت درآورد. حالتها، قیافه‌ها و رنگ چهره‌ها را تنوع بخشید؛ طبیعت و معماری را به مکان فعل و عمل آدمها بدل کرد، و در این محیط برای هر پیکر جایی مناسب در نظر گرفت. درختان سپیدار با برگهای پاییزی، گلبوته و علفهای مختلف و نامنظم، تپه‌ها و نهرهای مشابه طبیعت از عناصر اصلی مناظر بهزاد بودند. گاه، زمین را بدون گل و گیاه نمایش می‌داد تا بتواند حرکات و روابط پیکرها را به طرزی بارزتر بنمایاند.

در اغلب نگاره‌های بهزاد با بخش‌بندیهای فضا، کثرت اشیا، و تنوع آدمهای پرحرکت روبرو می‌شویم، ولی این گوناگونی هرگز به آشفتگی نمی‌انجامد. در واقع، او به مدد روشهای هندسی ترکیب‌بندی شکلها و با بهره‌گیری از تأثیر متقابل رنگها، بخشهای مختلف تصویر را با هم مرتبط می‌سازد و به وحدت کلی دست می‌یابد. بهزاد در تصاویری که کیفیت معماری‌گونه دارند، نظام تناسبات معینی را به کار برده است (ت ۳۰). ولی در اغلب موارد، طرح آرایش پیکرها و یا ساختمان کلی ترکیب‌بندی را بر اساس دایره استوار کرده است. قرار دادن پیکرها در نظمی دایره‌وار، احساس نوعی جنبش درونی در ترکیب‌بندی پدید می‌آورد؛ و این حالت به واسطهٔ حرکات و اشارات پیکرها تقویت می‌شود. ترکیب‌بندیهای نومایه‌ای که بهزاد آفرید حتی در روزگار خود او مورد تقلید دیگر نقاشان قرار گرفت.

بهزاد در خلال یک دهه، تحولی در سنت رنگ نگارگری ایرانی ایجاد کرد. نوآوری او نه فقط در کاربست استادانهٔ رنگهای واقعی اشیاء، بلکه در نحوهٔ رنگبندی کل تصویر بود که دقیقاً با الگوی طرح همسازی داشت. به راستی، رنگ و شکل [فُرم] در نقاشی بهزاد قابل تفکیک نیستند. او معمولاً سطوح رنگیِ تخت را به مقتضای بیان مضمون کنار هم می‌نهاد. به نظر می‌رسد که تأثیر متقابل رنگهای مکمل، و به طور کلی، خصلت بیانگر رنگ را عمیقاً

← بهزاد و شاگردان او (از جمله، قاسم علی) تصاویر آن را کشیده‌اند. نسخهٔ مصور دیگری از خمسه نظامی (۸۴۶ هـ ق) نیز در همین کتابخانه وجود دارد که چند کار بهزاد را در میان ۱۹ تصویر آن می‌توان بازشناخت. ۳ تصویر (از جمله، نگارهٔ مشهور «جنگ شترسواران») امضای بهزاد را دارند.

۳۶. بهاری، ع. پیشین، ص ۴۶.



۳۰. نگاره‌ای از نسخهٔ بوستان سعدی (مرقوم کمال‌الدین بهزاد). گدا بر در مسجد، هرات، ۸۹۳ هـ.ق.

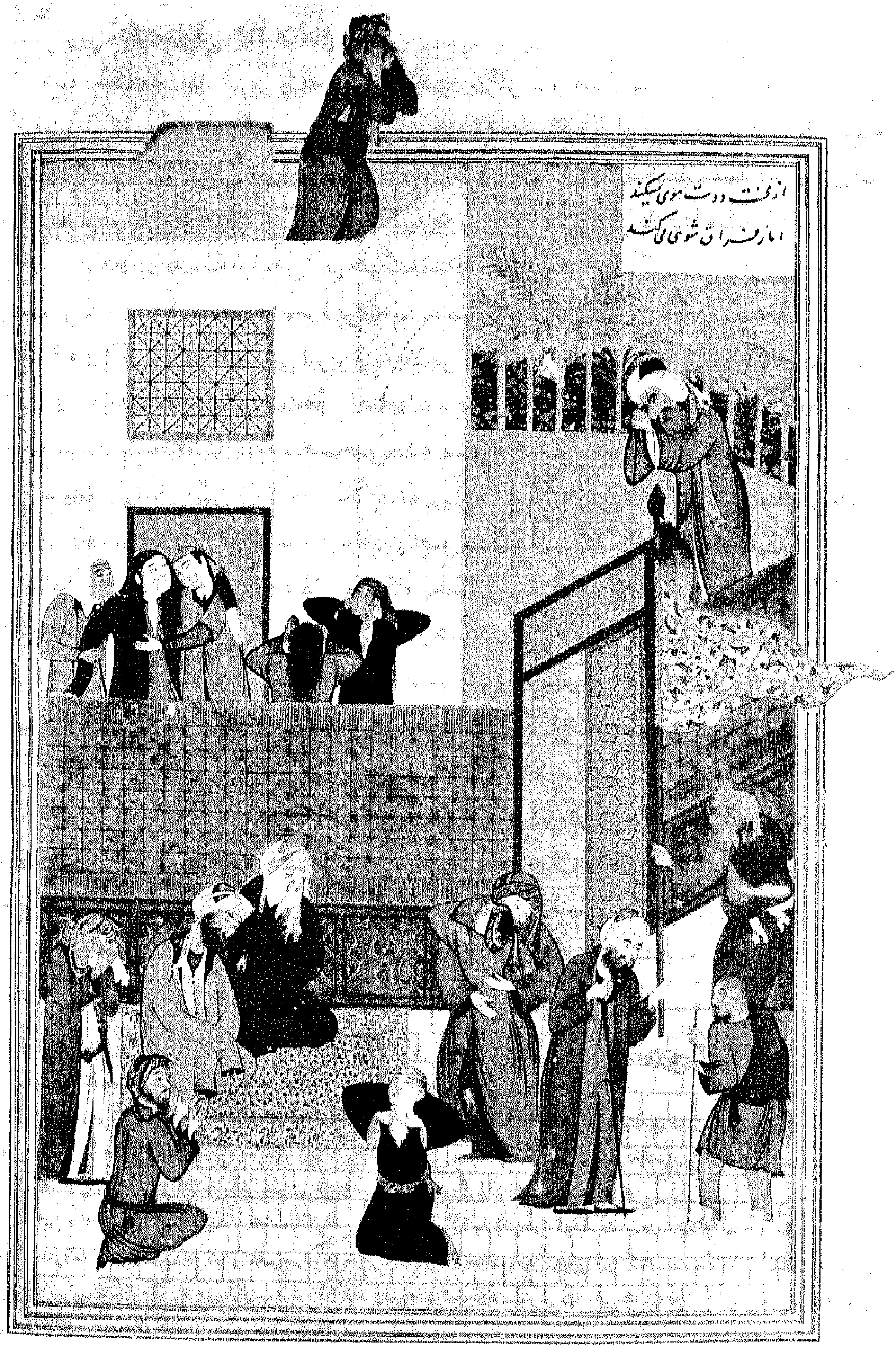
می‌شناخت (لوحه رنگی ۹). گزینهٔ رنگی او مشتمل بود بر انواع آبیها و سبزها، سرخ، نارنجی، زرد اُخرایی، قهوه‌ای روشن، و طلایی. در بهترین آثارش، سطوح کوچک آبی و سبز و سرخ را به طرزی موزون و هماهنگ بر زمینه‌ای از رنگهای خاکی و خاکستریهای فامدارِ گرم توزیع کرده است.

بهزاد در تجسم محیط و زندگی و کار مردم، گاه تیزبینی بسیار از خود نشان می‌داد (مثلاً: کارگرانی که با تقسیم کار معین کاخی را بنا می‌کنند، و در میان آنها یک زنگی ناوه‌کش نیز دیده می‌شود؛ مردانی که در حال تشییع جنازه و یا دفن مرده‌ای هستند؛ خدمتکارانی که وسایل ضیافت شاهانه را تدارک می‌بینند؛ گرمابه‌بانی که لُنگهای خیس را بر بند می‌آویزد؛ غلامی که حوله به دست ایستاده تا پای خواجه‌اش را خشک کند؛ و جز اینها). با این حال، بهزاد هیچ‌گاه برداشت معنوی از مضمون داستان را فدای توصیف وقایع عادی نمی‌کرد. او با تأکید بر معنای مکنون در اعمال آدمیان و روابط اشیاء می‌کوشید واقعگرایی‌اش را با بیان مفاهیم عمیق درآمیزد. این کوشش به‌خصوص در تصاویر مربوط به متون عرفانی و اخلاقی بارزتر بود. چنانکه مثلاً در نگاره‌ای از *بوستان* سعدی (لوحهٔ رنگی ۱۰) اتاقهای تودرتو، پلکانهای پیچ در پیچ، و درها و پنجره‌های بسته تلویحاً دشواری رهایی یوسف از دام اغوای زلیخا را بیان می‌کنند.

در نقاشی کمال‌الدین بهزاد، احساس و تعقل به طرزی ظریف و هنرمندانه متعادل شده‌اند. در حقیقت، نحوهٔ نگرش او به انسان با شیوهٔ کاربست رنگ و خط، و به طور کلی، با چگونگی انتظام ساختار آثارش انطباق کامل دارند. این محتوای «انسان‌گرایانه» و قالب ملازم با آن، در تاریخ نقاشی ایران بی‌سابقه است. اهمیت بهزاد در این است که او در نوآوریهایش هیچ‌گاه از چهارچوب کلی زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی خارج نمی‌شود. از این رو، همان کیفیتهای ناب خط و رنگ و همان ماهیت آرمانی خاص نگارگری ایرانی در رویکرد واقعگرایانهٔ او نیز بازشناختنی است. بهزاد نه فقط شاگردان برجسته‌ای چون قاسمعلی چهره‌گشای، شیخ‌زاده (محمود مذهّب)، آقامیرک و میرمصوِر را در هرات پرورد، بلکه همچنین دربار صفوی در تبریز را سخت تحت تأثیر دید و سبک خود قرار داد (ت ۳۱).

تجربه‌های تازه

تاکنون شاهد تأثیر وقایع مهم سیاسی بر روند تحولات نقاشی ایران بوده‌ایم. دیدیم که چگونه دست به دست گشتن مراکز حکومتی غالباً با جابه‌جایی هنرمندان و هم‌آمیزی سنتهای هنری توأم بوده است. بر همین روال، شاه اسماعیل اول صفوی با تشکیل یک دولت واحد در ایران امکان تلفیق مهم‌ترین سبکهای نگارگری پیشین را فراهم ساخت. در



۳۱. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ نظامی (منسوب به قاسم‌علی): سوگواری در مرگ شوهر لیلی، هرات، ۸۹۹ ه‍.ق.

کارگاه جدید تبریز و تحت حمایت شاه تهماسب اول صفوی بود که نگارگری ایرانی کامل‌ترین جلوه‌هایش را نشان داد.

شاه اسماعیل اول تبریز را به پایتختی خود برگزید و هنرمندان کارگاه یعقوب بیگ آق‌قویونلو را به خدمت گرفت. در ۱۰ نگاره‌ای که به سفارش او بر نسخهٔ یاد شدهٔ *خمسه نظامی* (۸۸۰-۸۸۶ هق) افزوده شد، عناصر واپسین سبک عهد ترکمنان غلبه دارند. در این نگاره‌ها، همان پیکرهای آرام گرفته در طبیعت رؤیایی را می‌توان بازشناخت؛ با این تفاوت که مردها کلاه و عمامهٔ قزلباش[۳۷] بر سر گذاشته‌اند. هیچ یک از ویژگیهای سبک بهزاد در این تصاویر به چشم نمی‌خورد. نحوهٔ پرداخت منظره و آدمها در تصاویر یک نسخهٔ *شاهنامه* (۹۳۱ هق)[۳۸] نیز سنت ترکمنی تبریز را به یاد می‌آورد (هر چند، پیکرها در اینجا هم سرپوش صفوی دارند). ظاهراً، این نسخهٔ *شاهنامه* توسط ۶ نقاش مصور شده است. نگاره‌ای جدا شده از یک نسخهٔ *شاهنامه* نامشخص، که صحنهٔ رستم خفته و نبرد رخش و شیر را می‌نمایاند (لوحهٔ رنگی ۱۱)، محتملاً به همین زمان تعلق دارد.[۳۹] ظرافت قلم، غنای رنگ، و زیبایی تجسم صحنه از مهارت سازندهٔ این تصویر خبر می‌دهند. نقاش نمی‌بایست کسی غیر از سلطان محمد بوده باشد که قبلاً در کارگاه سلطنتی ترکمنان پرورش یافته بود (چند نگاره از *شاهنامه* مورخ ۹۳۱ هق را نیز می‌توان به او نسبت داد). بر اساس این آثار و قراین دیگر می‌توان نتیجه گرفت که در آغاز حکومت صفویان گروه نسبتاً بزرگی از نگارگران در تبریز به شیوهٔ ترکمنی کار می‌کرده‌اند و سلطان محمد نیز یکی از آنان بوده است.

نسخه‌های مصور دیگری از این زمان بر جای مانده‌اند که به لحاظ سبک نگارگری تفاوتی آشکار با ساخته‌های کارگاه تبریز دارند. این نسخه‌ها غالباً در *هرات* به خط سلطان محمد نور کتابت شده‌اند و دارای کیفیتی در حد نسخه‌های سلطنتی هستند. نسخهٔ مصور *ظفرنامه* (۹۳۵ هق)[۴۰] یکی از ممتازترین آنهاست. در صفحهٔ آخر این کتاب سلطان محمد نور را خطاط، میر عضد را مذهِّب، و بهزاد را مصوِر آن معرفی کرده‌اند. دستان کارآزموده‌ای را در اجرای بی‌نقص تصاویر این نسخه می‌توان تشخیص داد؛ اما در صحت انتساب آنها به بهزاد تردید وجود دارد. سبک نگارگری این *ظفرنامه* با ویژگیهایی چون طراحی قوی،

---

۳۷. یک سرپوش مردان که متشکل بود از کلاهی (قرمز یا سیاه) با تاجی بلند که دستاری دوازده بار به دور آن پیچیده می‌شد. آن را می‌توان بارزترین مشخصهٔ نگاره‌های مربوط به عهد صفویان متقدم دانست.

۳۸. نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ انستیوی مردم آسیا [پترزبورگ] که ۲۷ تصویر دارد.

۳۹. این نگارهٔ جدا شده از بدنهٔ کتاب اکنون در کتابخانهٔ بریتانیا [لندن] محفوظ است.

۴۰. ظفرنامه کتابی است به نثر و نظم در توصیف زندگی و فتوحات امیر تیمور. این کتاب به سفارش شاهرخ تیموری توسط شرف‌الدین علی یزدی تألیف شد (۸۲۸ هـ ق). چند نسخهٔ مصور از آن باقی مانده است؛ از جمله، نسخهٔ مورد بحث که در کتابخانهٔ گلستان [تهران] نگهداری می‌شود.

رنگهای جاندار، و ترکیب‌بندی شلوغ ولی بسامان مشخص می‌شود. نحوهٔ بازنمایی صخره‌ها، درختان و ابرهای پیچان (در برخی تصاویر) تمایز آن را با سبک بهزاد می‌نمایاند. روی هم رفته، این نگاره‌ها در مقایسه با آثار عهد سلطان حسین بایقرا روحیهٔ شاداب‌تری را نشان می‌دهند که محتملاً از سلیقهٔ حامی جدید ناشی شده است (لوحه رنگی ۱۲).

عبادالله بهاری در پژوهش خود به این نتیجه رسیده که *هرات* در اواخر سلطنت اسماعیل اول و اوایل سلطنت تهماسب اول مرکز اصلی کتاب‌نگاری صفویان بوده است.[۴۱] بهزاد در آن سالها هنوز در *هرات* اقامت داشته و کارگاه این شهر را اداره می‌کرده است. نسخه‌هایی چون *ظفرنامه* یاد شده و خمسه نظامی (۹۳۱ هق)[۴۲] زیر نظر او و با همکاری شاگردانی چون شیخ‌زاده و قاسم‌علی تصویر شده‌اند. پس از آنکه عبیدالله خان ازبک *هرات* را تسخیر کرد (۹۳۵ هق)، بهزاد و جمعی از شاگردانش رهسپار تبریز شدند. اما خان ازبک هنرمندانی چون شیخ‌زاده و میرعلی (خوشنویس) را با خود به *بخارا* برد. پژوهشگر نامبرده همچنین با توجه به اختلاف قلم در صفحات *شاهنامه* تهماسبی[۴۳] این فرض را پیش می‌نهد که نسخهٔ مزبور در کارگاههای *هرات* و تبریز و عمدتاً زیر نظر بهزاد تدوین یافته است؛ و حتی چند نگارهٔ آن قابل انتساب به اوست. مسلم آنکه گروهی از برجسته‌ترین نگارگران زمان به کار سترگ مصورسازی این نسخهٔ نفیس پرداخته‌اند. برخی از اینان به طور مستقیم شاگرد بهزاد بوده‌اند، و برخی دیگر نیز از او سخت تأثیر گرفته‌اند (لوحه رنگی ۱۳ــت ۳۲ و ت ۳۳).

باری، از هم‌آمیزی سنتهای باختری (تبریز) و خاوری (هرات) سبک اصیل و کاملی به‌وجود آمد که درخشان‌ترین نمودهای آن را در *شاهنامه* تهماسبی و نسخهٔ مهم دیگری به نام خمسه تهماسبی (۹۴۶-۹۵۰ هق)[۴۴] می‌توان دید (لوحه رنگی ۱۴). به نظر می‌رسد که سلطان محمد نقشی ویژه در این تلفیق داشته است. یکی از نگاره‌های او در *شاهنامه* یاد شده

---

۴۱. برای اطلاع بیشتر از نظرات این محقق رجوع کنید به: بهاری. ع، پیشین، ص‌ص ۱۷۹-۲۱۷.

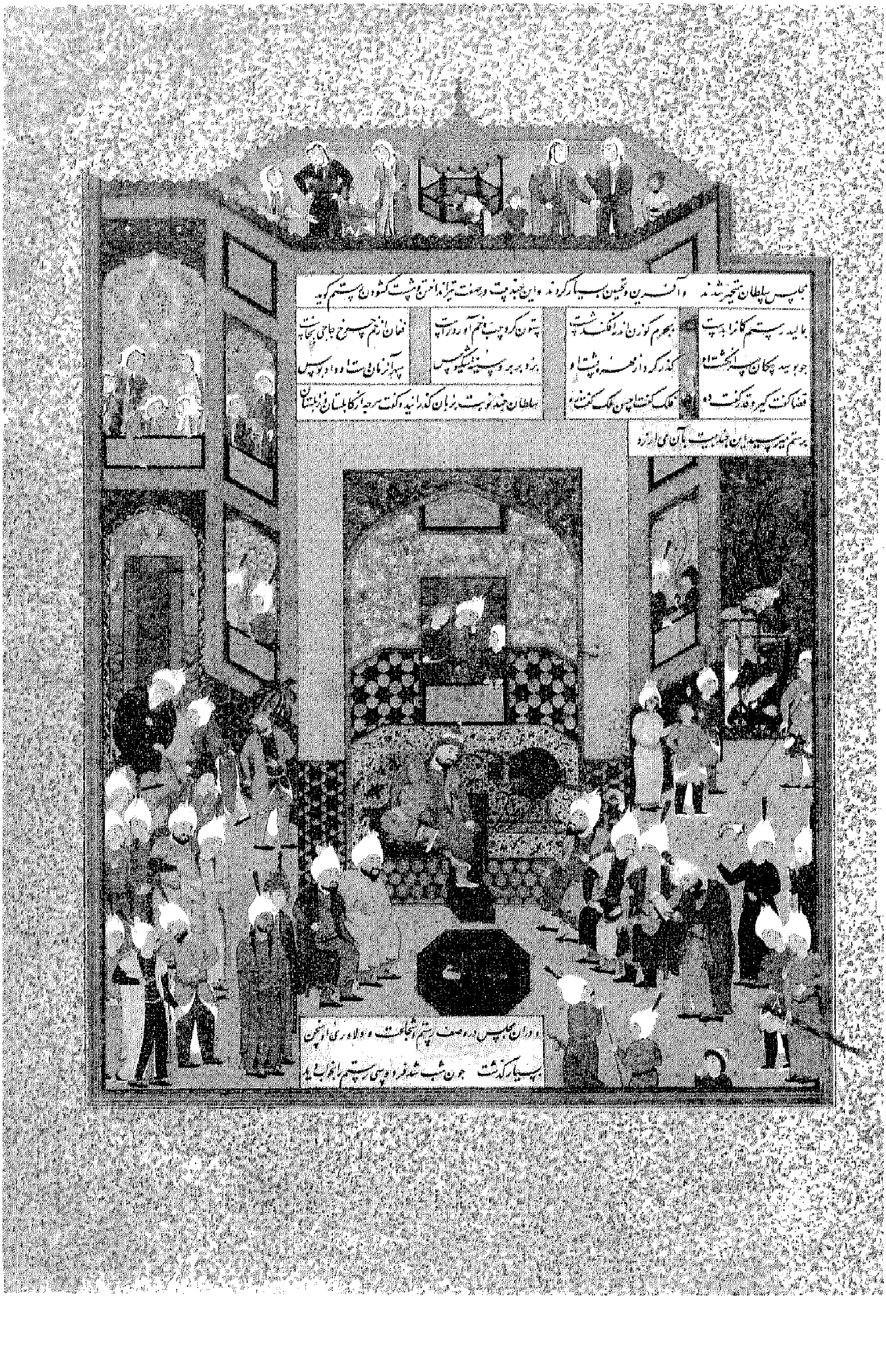
۴۲. این نسخهٔ خمسه که به خط سلطان محمد نور و حاوی ۱۵ تصویر است، در موزهٔ متروپالیتن [نیویورک] نگهداری می‌شود.

۴۳. شاهنامه تهماسبی در اصل ۲۵۸ تصویر داشته است. زمان آغاز و پایان تدوین کتاب روشن نیست؛ ولی در بالای یکی از صفحات مصور آن تاریخ ۹۳۴ به چشم می‌خورد. شاه تهماسب این کتاب گرانبها را به سلطان سلیم دوم عثمانی اهدا کرد. سالیان بعد، مجموعه‌داری به نام رُتشیلد آن را در پاریس خرید (۱۹۰۳). سپس، به مالکیت آرثرهاتون درآمد (۱۹۵۹). تعداد ۷۸ نگارهٔ آن به موزهٔ متروپالیتن [نیویورک] هدیه شد (۱۹۲۷)، و چند نگاره نیز به دست مجموعه‌داران خصوصی افتاد. سرانجام، صفحات باقیمانده مشتمل بر متن و تصاویر به ایران بازگردانیده شد (۱۹۹۵).

۴۴. این نسخه به خط محمود نیشابوری است و ۱۴ نگارهٔ آن توسط برجسته‌ترین نگارگران عهد شاه تهماسب اجرا شده‌اند. در اواخر سدهٔ یازدهم هجری قمری، محمد زمان بر حاشیه صفحات کتاب تشعیر انداخت و ۳ تصویر نیز بر آن افزود. این نسخهٔ نفیس اکنون در کتابخانهٔ بریتانیا [لندن] نگهداری می‌شود.



۳۲. نگاره‌ای از نسخهٔ شاهنامهٔ تهماسبی: اخترشناسان سرنوشت ضحاک را به او می‌گویند، تبریز، حدود ۹۳۰ هـ.ق.



۲۳. نگاره‌ای از نسخهٔ شاهنامهٔ تهماسبی (منسوب به میرمصور): فردوسی در حضور سلطان محمود غزنوی استعداد ادبی خود را نشان می‌دهد. تبریز، حدود ۹۳۰ ه‍.ق.



۳۴. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ تهماسبی (کار میرزاعلی): شیرین تصویر خسرو را مشاهده می‌کند، تبریز، ۹۴۶-۹۵۰ هـ.ق.

که بارگاه کیومرث را می‌نمایاند، در نقطهٔ اوج میان دو سنت جای دارد (لوحهٔ رنگی ۱۵). این مجلس همان «موضع پلنگ‌پوشان است که شیرمردان بیشهٔ تصویر و پلنگان و نهنگان کارخانهٔ تحریر، از نیش قلمش دل‌ریش و از حیرت صورتش سر در پیش‌اند»[۴۵]. جهانی رنگارنگ، پرتپش و رمزآمیز که در آن حتی صخره‌ها نیز جان گرفته‌اند. سلطان محمد در این نگاره و دیگر آثارش توانسته است به طرزی استادانه خیال‌پردازی ترکمنی و واقعگرایی بهزاد را در هم آمیزد.

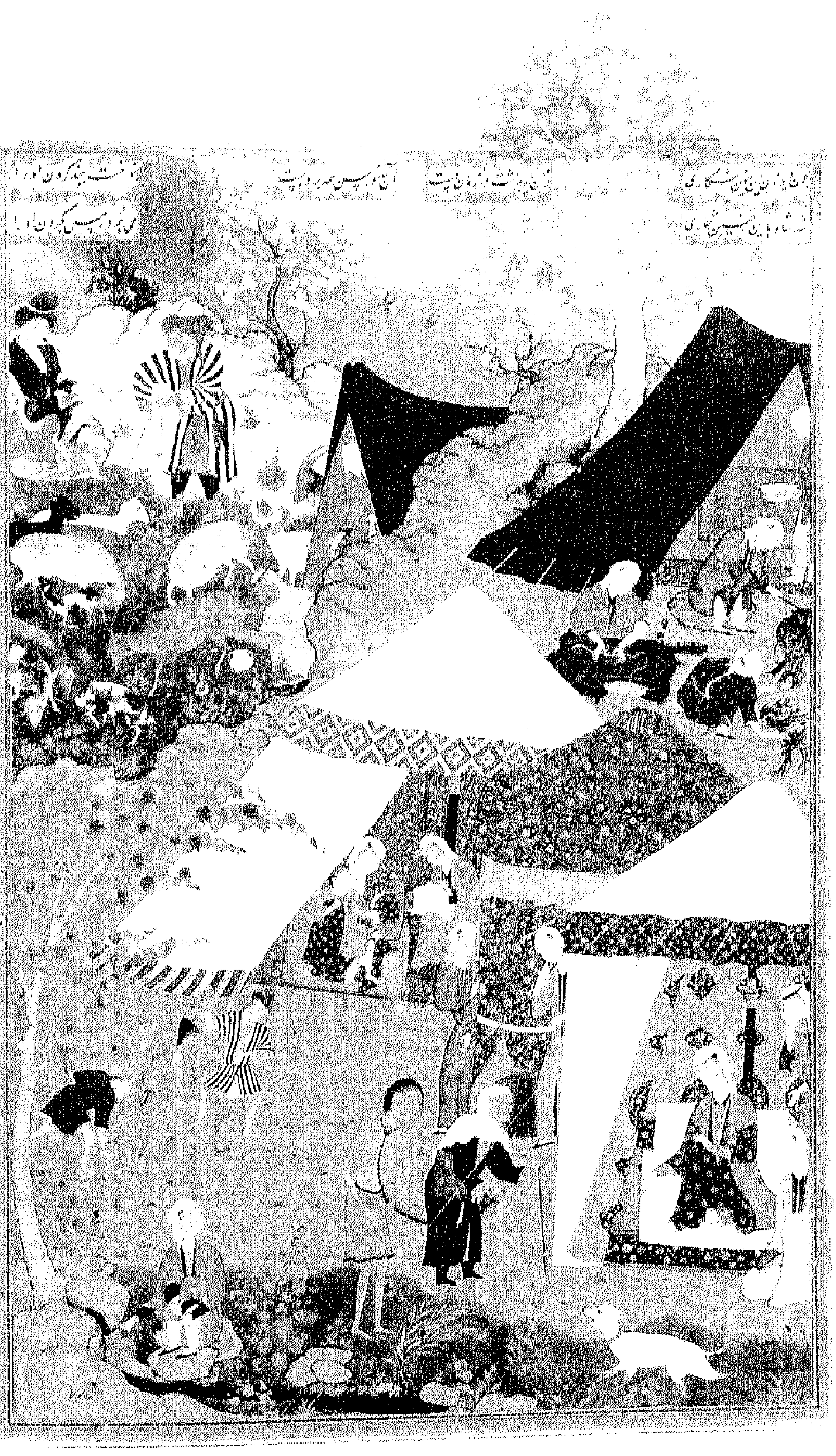
نگارگرانی چون میرمصور و آقامیرک بیشتر از سلطان محمد به سبک بهزاد وفادار بوده‌اند، گرچه کارشان به لحاظ پیچیدگی ترکیب‌بندی و تنوع رنگ از کار آن استاد متمایز است. وجه تمایز آقامیرک این است که همواره حالتی پرکشش و هیجان‌انگیز به صحنه‌ها می‌بخشد. میرزا علی با دقتی استادانه شخصیت و رفتار درباریان صفوی را می‌نمایاند (ت ۳۴). میرسیدعلی در بازنمایی صحنه‌های چوپانی مهارت دارد (ت ۳۵). مظفرعلی، عبدالصمد، محمد قدیمی، دوست محمد، عبدالعزیز و چند نقاش دیگر نیز هر یک با ویژگیهای خود در زمرهٔ «وارثان کلک بهزاد»[۴۶] به شمار می‌آیند. اینان در مکتبی به هم می‌پیوندند که با کیفیاتی چون شکوه تزیین، وفور رنگ و پرمایگی احساس شناخته می‌شود. این واپسین تجربهٔ بزرگ در هنر کتاب‌نگاری ایرانی است.

نگارگران مکتب جدید تبریز، به پیروی از سنت بهزاد، علاقه‌ای وافر به تصویر کردن محیط زندگی و امور روزمره داشتند. آنها می‌کوشیدند بازنمودی کامل از دنیای پیرامون را در نگاره‌ای کوچک‌اندازه بگنجانند؛ و از این رو، سراسر صفحه را با پیکرها، تزیینات معماری و جزئیات منظره پر می‌کردند. ولی در رویکرد واقعگرایانه به جهان هیچ‌گاه روش طبیعت‌نگاری را به کار نمی‌بردند. در نگاره‌های متعلق به این مکتب ــ همچون آثار پیشینیان ــ نشانی از ترفندهای سه‌بُعدنمایی (پرسپکتیو، سایه روشن‌کاری و غیره) به چشم نمی‌خورد. سنت فضاسازیِ مفهومی نیز به قوت خود باقی است. به سخن دیگر، فضا همچنان با نشانه‌های انتزاعی از جهان واقعی تعریف می‌شود. اما اکنون، به سبب کثرت روابط و تعدد وقایع، ساختار فضای تصویر پیچیده‌تر شده است. این ساختار متشکل است از ترازهای متعدد که از پایین به بالا و اطراف امتداد یافته و غالباً از مرزهای تصویر بیرون رفته‌اند. ترازها، به سبب جلوه‌های شکل و رنگ، دور یا نزدیک به نظر می‌آیند. بدین سان،

---

۴۵. جمله‌ای ستایش‌آمیز از دوست محمد (رجوع کنید به یادداشت ۴۹).

۴۶. صادق‌بیگ افشار، از نگارگران برجستهٔ اواخر سدهٔ دهم، در رساله‌ای به عنوان قانون‌الصوَر با این عبارت به شاگردان بهزاد اشاره کرده است. رجوع کنید به پانوشت سهیلی خوانساری در: قاضی احمد قمی، گلستان هنر (چاپ دوم)، تهران، ۱۳۵۹، ص‌ص ۱۵۲-۱۶۴.



۳۵. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ تهماسبی (کار میرسیدعلی): آوردن مجنون در زنجیر به خیمهٔ لیلی، تبریز، ۹۴۶-۹۵۰ ه‍.ق.

فضا هم دوبُعدی است و هم عمق دارد؛ هم یکپارچه است و هم ناپیوسته. هر بخش فضایی مکان وقوع رویدادی خاص و غالباً مستقل است. امور و وقایع مختلف پیوستگی زمانی و مکانی ندارند، اما گویی ناظری آگاه همه چیز را در آنِ واحد می‌بیند. این نوع فضاسازی چند ساحتی که بی‌شک متأثر از بینشی عرفانی است، اوج کمال و انسجام نظام زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد.

با انتقال پایتخت صفویان به قزوین (۹۵۵ هق)، دوران شکوفایی مکتب تبریز به پایان رسید. اکنون شاه تهماسب شماری از نقاشان دربار را به کار تزیین کاخ چهلستون قزوین گماشت. گویا خود او نیز در دیوارنگاری این کاخ شرکت کرد.[۴۷] اما کمی بعدتر، او یکسره از هنر و هنرپروری روی برگردانید.[۴۸] این مسئله، نقاشان کارگاه سلطنتی را در موقعیتی دشوار قرار داد. ظاهراً سلطان محمد سالخورده برای همیشه قلم‌مو را بر زمین گذاشت. میرمصور، میر سیدعلی، عبدالصمد و چند هنرمند دیگر به هند رفتند.[۴۹] محتملاً، آقامیرک که از مقربان خاصه بود، همچنان در دربار باقی ماند؛ ولی دیگران در پایتخت یا شهرهای دیگر به کارهای متفرقه پرداختند.

در همین سالها، ابراهیم‌میرزا (برادرزادهٔ شاه تهماسب) به حکومت خراسان گماشته شد. این شاهزادهٔ جوان کارگاهی در مشهد برپاکرد، و علاوه بر هنرمندان مقیم خراسان تعدادی از استادان مکتب تبریز را به خدمت گرفت. مهم‌ترین نسخهٔ مصوری که در این کارگاه تدوین شد، *هفت اورنگ* جامی بود (۹۶۴-۹۷۳ هق).[۵۰] به روشنی پیداست که

---

۴۷. نگاه کنید به: قاضی احمد، پیشین، ص ۱۳۸

۴۸. غالباً علت رویگردانی شاه تهماسب از هنر را توبهٔ او از مناهی می‌دانند. او از کودکی به خوشنویسی و نقاشی علاقه داشت. از استادانی چون بهزاد و سلطان محمد تعلیم گرفت. در خلال دو دهه حامی پرشور هنرمندان بود. شخصاً به نقاشی و خطاطی می‌پرداخت، ولی هرگز نتوانست اثری همتراز آثار هنرمندان دربارش پدید آورد. محتملاً، سرخوردگی ناشی از عدم موفقیت هنری در رویگردانی او از هنر بی‌تأثیر نبوده است

۴۹. همایون فرمانروای گورکانی هند به سبب شورش یکی از سردارانش به درگاه تهماسب پناه آورد (۹۵۱ هـ ق). او در مدت یک سال اقامت در تبریز سخت تحت تأثیر کار هنرمندان دربار قرار گرفت. پس از آنکه به یاری سپاهیان قزلباش موفق به اعادهٔ قدرت شد، میرمصور و میرسیدعلی و عبدالصمد را از ایران به هند برد. این نقاشان کارگاهی در دربار همایون تأسیس کردند و بسیاری از هنرمندان محلی را پرورش دادند (حمزه‌نامه نخستین کتاب مصور بزرگی بود که در این کارگاه تدوین یافت). بدین ترتیب، مکتب نقاشی گورکانی [مغولی] هند توسط شاگردان بهزاد شکل گرفت؛ ولی به زودی عناصری از هنر طبیعتگرای اروپایی را نیز جذب کرد. در سالهای بعد، هنرمندان ایرانی دیگری نیز به هند کوچیدند.

۵۰. این را باید واپسین نسخهٔ مصور ممتاز در معیار نسخه‌های سلطنتی به شمار آورد. دارای ۲۸ نگاره است. پنج خوشنویس معتبر ــ از جمله، محمود نیشابوری ــ کتابت آن را برعهده داشته‌اند؛ و احتمال دارد که بخشهای مختلف

←

تصاویر کتاب مزبور توسط نقاشان مختلف اجرا شده‌اند. استوارت کَری وِلچ قلم نگارگرانی چون میرزاعلی، مظفرعلی، آقامیرک و شیخ محمد را در این نگاره‌ها تشخیص داده است.[۵۱] بعضی نگاره‌ها از لحاظ سبک با آثار مکتب تبریز قرابت بسیار دارند. در چند نگاره به نظر می‌رسد که سبک تبریز با سنتهای پیشین خراسان آمیخته شده است. ولی در اغلب نگاره‌ها گرایشی نو به چشم می‌خورد. ولچ نگاره‌های اخیر را به مظفرعلی و شیخ محمد [۵۲] نسبت می‌دهد.

به طور کلی، در نقاشیهای مشهد به نکاتی تازه برمی‌خوریم: تأکیدهای رنگی و ریتم متنوع خطوط و لکه‌های سفید حالتی پرجنبش به صحنه بخشیده‌اند؛ خطهای نرم و منحنی به وضوح برتری یافته‌اند؛ جوانهای لاغر با گردن بلند و چهرهٔ گرد، صخره‌های قطعه‌قطعه، و درختان گره‌دار کهنسال ظاهر شده‌اند؛ شخصیتهایی که هیچ ارتباطی با موضوع داستان ندارند، جای بااهمیتی را در صحنه اشغال کرده‌اند؛ با حذف پسزمینه و نماهای پشتِ صحنه، عرصهٔ وسیع‌تری برای عمل انسانها به وجود آمده است؛ گهگاه نیز به سبب کشش عناصر به سوی حاشیه‌ها، ساختار مستحکم تصویر از دست رفته است (لوحهٔ رنگی ۱۶ــ ت ۳۶). بسیاری از این ویژگیها در نگارگری قزوین نیز رخ می‌نمایند.

در خلال بیست سالی که کارگاه *مشهد* فعال بود، پایتخت فعالیت قابل ملاحظه‌ای در عرصهٔ کتاب‌نگاری نداشت. هنگامی که اسماعیل دوم بر تخت نشست (۹۸۴ هق)، برخی از نگارگران تبریز و *مشهد* و *شیراز* را به قزوین فراخواند و کارگاه سلطنتی را احیا کرد. او تدوین یک نسخهٔ مصور *شاهنامه*[۵۳] را به هنرمندان کارگاهش سفارش داد که ظاهراً هرگز به پایان نرسید (گفتنی است که شاه اسماعیل دوم فقط یک سال و اندی سلطنت کرد). در میان تصویرگران این *شاهنامه* با نامهای تازه‌ای چون سیاوش‌بیگ گرجی، صادق‌بیگ افشار

← متن کتاب به طور جداگانه در مشهد، قزوین و هرات بازنویسی شده باشد. این نسخه ارزشمند اکنون در گالری فری‌یر [واشینگتن] نگهداری می‌شود.

۵۱. نگاه کنید به:

Stuart Cary welch, *Royal Persian Manuscripts*, London, 1976, pp. 98-127.

۵۲. شیخ محمد در تذهیب و خوشنویسی نیز دست داشت. او اهل سبزوار بود، و گویا همراه پدرش (ملّا کمال خوشنویس) به هند رفت. در دربار همایون گورکانی تحت تعلیم دوست (محمد) دیوانه قرار گرفت و در صورتگری واقعگرایانه مهارت یافت. بعداً به خراسان بازگشت و به خدمت ابراهیم میرزا درآمد. نگاه کنید به: سودآور، الف، پیشین، ص ۲۳۶.

۵۳. صفحات متن این نسخهٔ شاهنامه مفقود شده، ولی ۵۰ نگارهٔ پراکندهٔ آن برجای مانده است که در جاهای مختلف نگهداری می‌شوند.



۳۶. نگاره‌ای از نسخهٔ هفت اورنگ (منسوب به مظفرعلی): نجات یافتن حضرت یوسف از چاه، مشهد، ۹۶۴-۹۷۳ ه‌ق.

[صادقی]، مراد دیلمی، علی‌اصغر کاشانی، میرزین‌العابدین آشنا می‌شویم (ت ۳۷). اینان از دستاوردهای استادان پیشین و به‌خصوص از سبک *مشهد* بهره گرفته‌اند. «همان حرکت گونه‌گون و کوچک و بزرگ و گهگاه پیچان قلم‌مو را که در نقاشی *مشهد* دیدیم، در اینجا هم مشاهده می‌کنیم. اما بر خلاف آن، ترکیب‌بندی در نقاشی قزوین از تعدد پیکرها برخوردار نیست.»[۵۴] و به همین قیاس، تنوع رنگها کاهش یافته است. به طور کلی، در اینجا از آن رنگبندی شکوهمند نگاره‌های تبریز و *مشهد* نشانی نمی‌توان یافت.

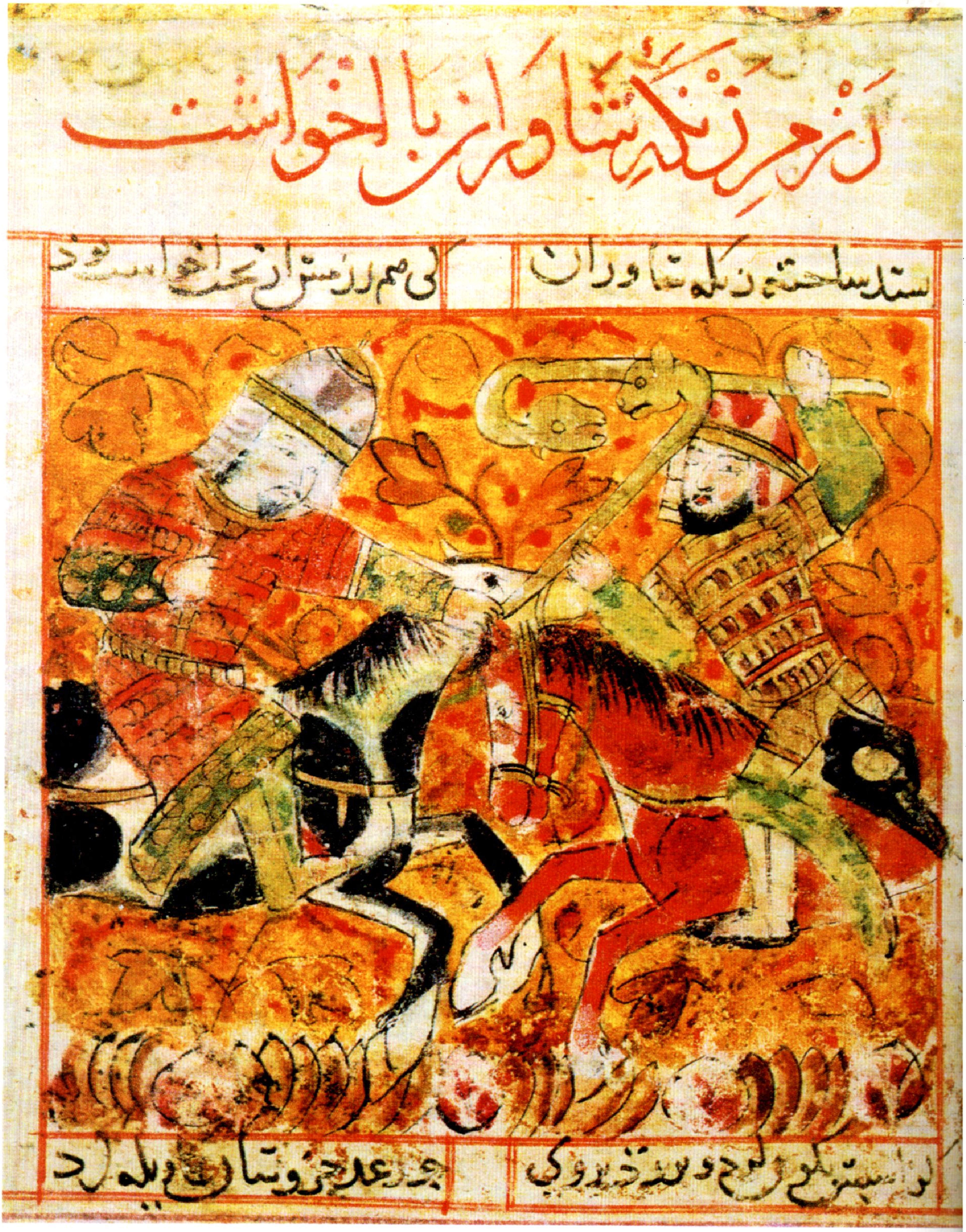
از سوی دیگر، در نیمهٔ دوم سدهٔ دهم با پدیده‌ای جدید در نقاشی ایران روبرو می‌شویم و آن طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب است. در این نگاره‌ها، غالباً، پیکری یا زوجی جوان به اضافهٔ چند گیاه و ابر پیچان بر زمینه‌ای ساده بازنمایی شده‌اند. طرحها و نقاشیهایی از این دست به طور معمول با تذهیب و قطعات خوشنویسی آرایش می‌یافته و در مرقعها جای می‌گرفته‌اند. بروز این پدیده به دو عامل بستگی داشت: کاهش حمایت درباری، و رشد طبقهٔ بازرگان. در واقع، هنرمندان که دیگر نمی‌توانستند بر حمایت شاه یا شاهزادگان تکیه کنند، تا حدی به سفارشهای ثروتمندان غیردرباری وابسته شدند. اما از آن رو که این هنرپروران جدید امکان تأمین هزینهٔ سنگین نسخه‌های مصور را نداشتند، به سفارش تک‌نگاره‌ها بسنده می‌کردند. در این زمینه بود که هنرمندانی چون شیخ‌محمد، محمدی هروی، سیاوش بیگ و صادق بیگ [صادقی] قدرتشان را در صورتگری و طراحی نشان دادند (ت ۳۸ و ت ۳۹). شیوهٔ کار این نگارگران بعداً توسط رضا عباسی کامل‌تر شد.

شیخ محمد در طرحهایش خطوط آزاد و روان به کار می‌برد و در شبیه‌سازی مهارت داشت (به قول اسکندر بیگ منشی «صورت فرنگی را در عجم او تقلید نمود و شایع ساخت»)[۵۵]. اما محمدی به لحاظ سبک کار و انتخاب موضوعهای عادی از سایرین متمایز است. او توانایی قابل ملاحظه‌ای در نمایش حالات و حرکات طبیعی آدمها داشت. شکلها را با خطوط ظریف و نازک و ممتد طراحی می‌کرد (اغلب طرحهایش با قلم نئی اجرا شده‌اند). محمدی پس از نگارگرانی چون میر سیدعلی، برجسته‌ترین ادامه‌دهندهٔ سنت واقعگرایی بهزاد بود و بر معاصرانش سخت تأثیر گذاشت. محتملاً، بدون ارتباط با کارگاههای سلطنتی، در هرات فعالیت می‌کرد. موضوع تعدادی از آثارش به زندگی درویشان مربوط می‌شود، که می‌بایست به سبب وابستگی او به یکی از فرقه‌های صوفیه بوده باشد (لوحه رنگی ۱۷).

---

۵۴. مقدم اشرفی. م، پیشین، ص ۱۲۷.

۵۵. اسکندربیگ منشی، تاریخ عالم آرای عباسی، تهران، ص ۱۷۶.



۵. نگاره‌ای از نسخهٔ شاهنامه: رزم زنگه و اخواست، شیراز، ۷۳۳ه‍.ق.





۶. نگارهٔ دوصفحه‌ای از یک جُنگ: بهشتیان و دوزخیان، شیراز، ۸۱۳ هـ.ق.



۷. نگاره‌ای از نسخهٔ شاهنامهٔ بایسنقری: گلنار و اردشیر، هرات، ۸۳۳ هـ.ق.



۸. نگاره‌ای از نسخهٔ خاوران‌نامه (مرقوم فرهاد): حضرت علیع ستون سلیمان را از جا برمی‌کَند، شیراز، حدود ۸۸۱ه



۹. تکچهرهٔ شاییک‌خان (کار کمال‌الدین بهزاد)، هرات، حدود ۹۱۴ هق.



۱۰. نگاره‌ای از بوستان سعدی (مرقوم کمال‌الدین بهزاد): گریز حضرت یوسف از زلیخا، هرات، ۸۹۳ هـ.ق.



۱۱. نگاره‌ای جدا شده از یک نسخهٔ شاهنامه (منسوب به سلطان محمد): رستم خفته و نبرد رخش و شیر، حدود ۹۲۵ هـ.ق.



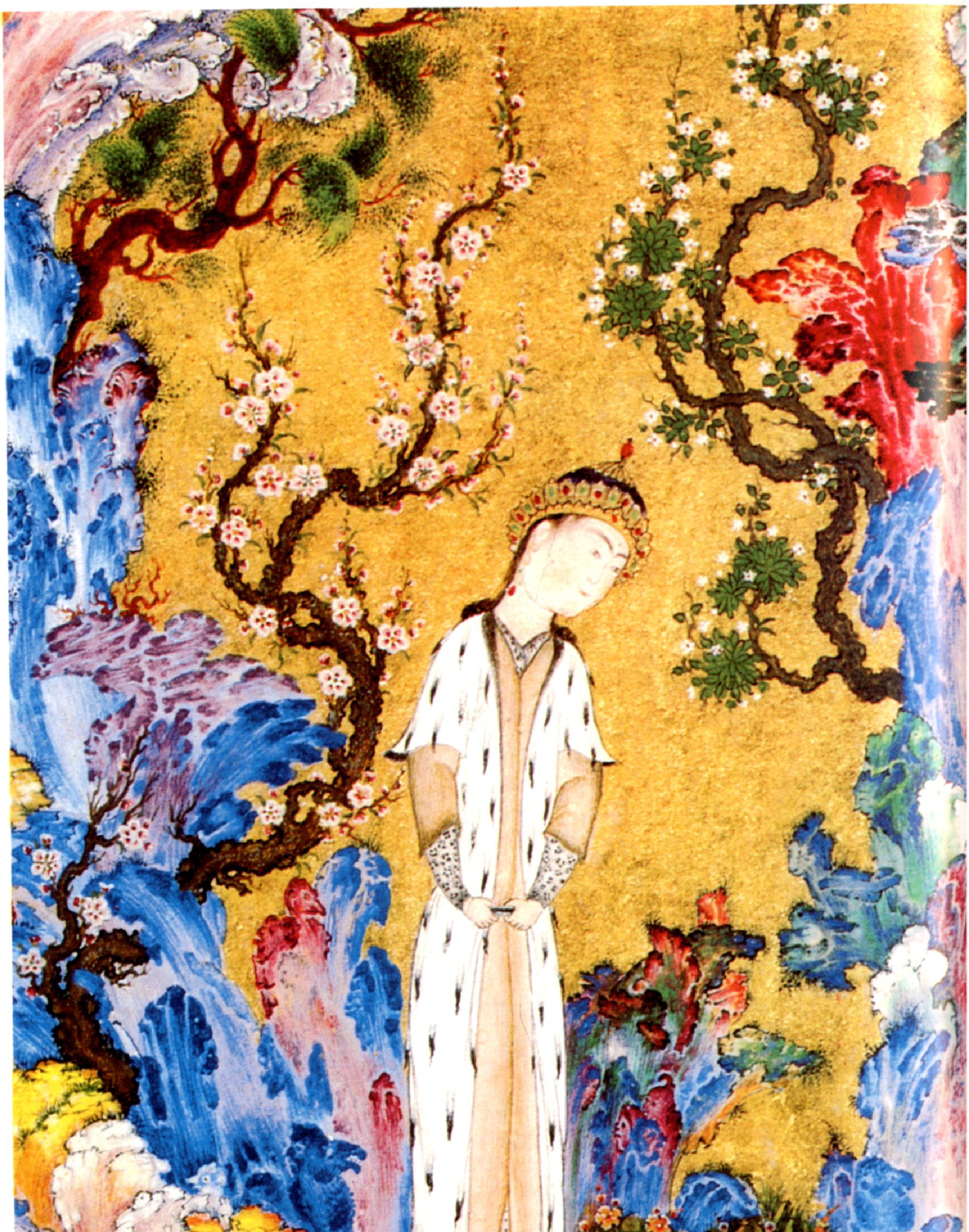
۱۲. نگاره‌ای از نسخهٔ ظفرنامه: صحنهٔ شکار، تبریز، ۹۳۵ هق.



۱۳. نگاره‌ای از نسخهٔ شاهنامهٔ تهماسبی: آشنایی فردوسی با شاعران دربار سلطان‌محمود غزنوی، تبریز، حدود ۹۳۱هق.



۱۴. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ تهماسبی (کار آقامیرک): مجنون در بیابان، تبریز، ۹۴۶–۹۵۰ ه‍.ق.



۱۵. بخشی از نگارهٔ شاهنامهٔ تهماسبی (کار سلطان محمد): دربار کیومرث، تبریز، حدود ۹۳۱ ه

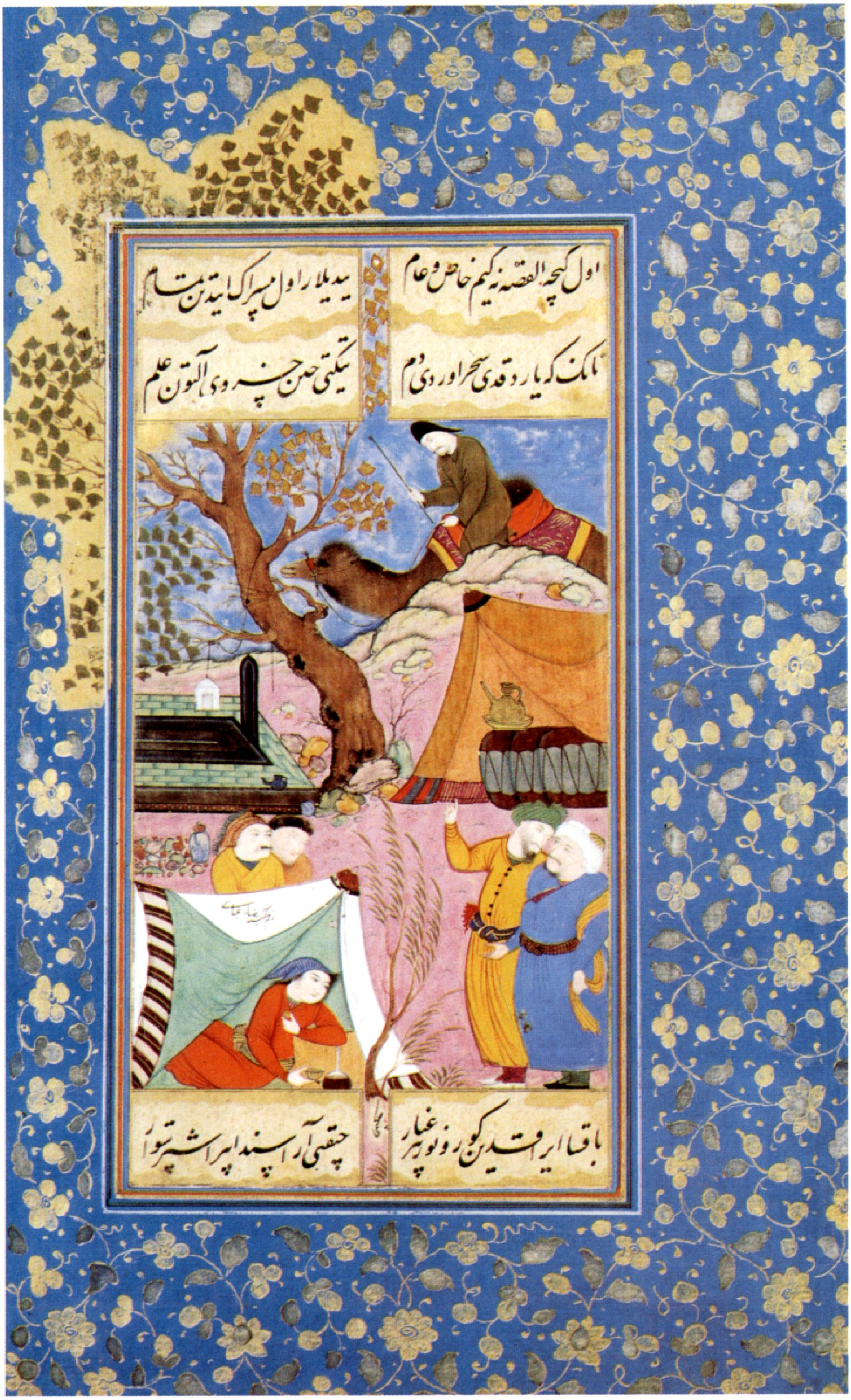

شد چو شیران در آن مصاف دلیر
گاه با نیزه گاه با شمشیر
چند تن را به سینه چاک فکند



۱۷. طراحی رنگ شده (مرقوم محمدی): سلطانی در کنار نهر، محتملاً هرات، حدود ۹۸۸ هق.



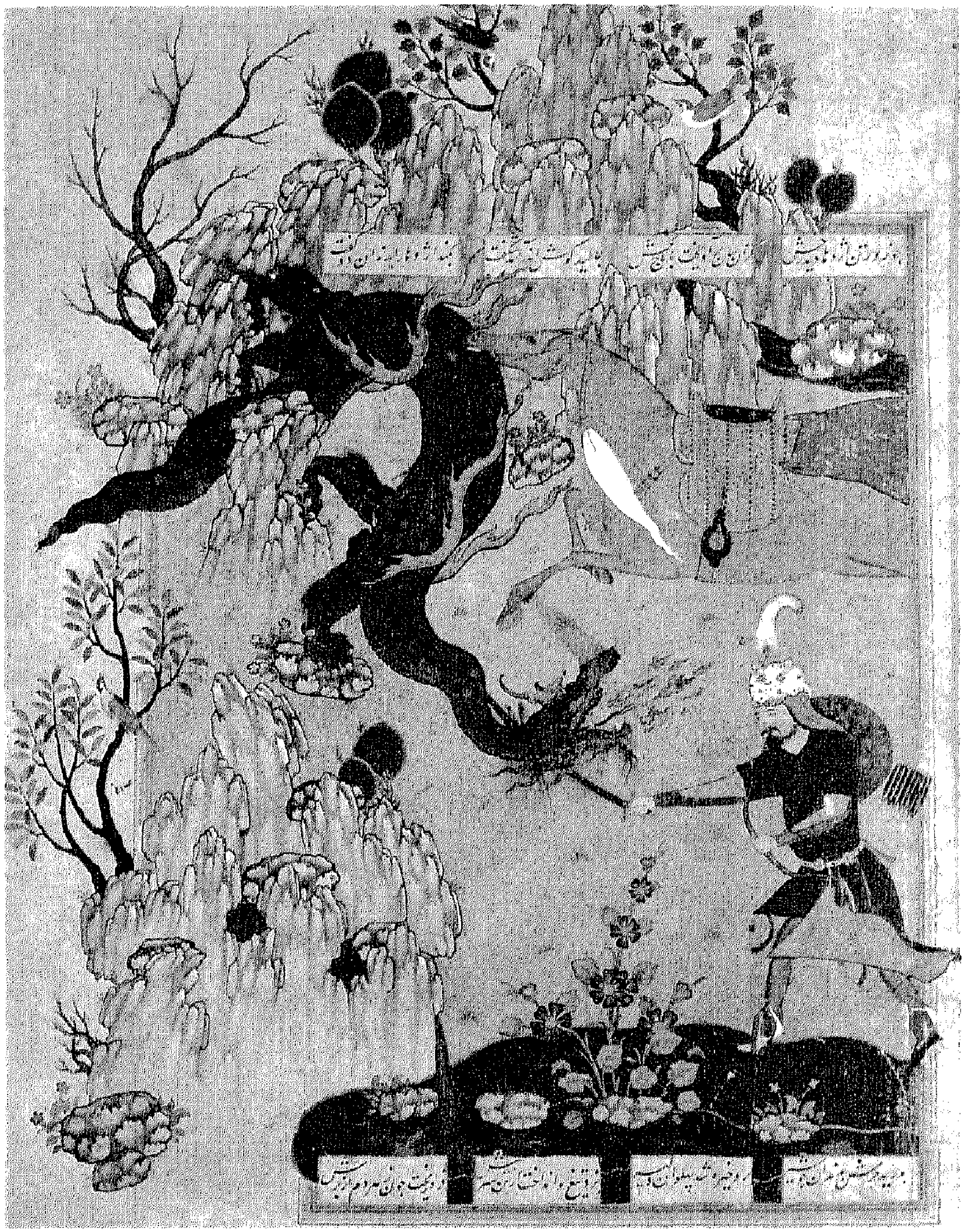
۱۸. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسه: خسرو نخستین بار شیرین را می‌بیند، شیراز، ۹۹۲ ه‌ق.



۱۹. نگاره‌ای از نسخهٔ مخزن‌الاسرار حیدر خوارزمی (مرقوم رضا عباسی)؛ نظارهٔ تیمور بر کار مور، اصفهان، ۱۰۲۳ ه‌ق.



۲۰. رقعهٔ مصور (مرقوم محمد یوسف)، صحنهٔ عاشقانه، اصفهان، حدود ۱۰۴۰ هـ ق.



۳۷. نگاره‌ای از شاهنامه: رستم و اژدها، قزوین، ۹۸۵ هـ.ق.



۲۸. طرح مرکبی (مرقوم شیخ محمد): جوان نشسته در حال خواندن، محتملاً مشهد، نیمهٔ دوم سدهٔ دهم هجری قمری.

باری، فعالیت نگارگران سدهٔ دهم منحصر به کارگاههای سلطنتی نبود. به‌خصوص، پس از پایان دوران هنرپروری شاه تهماسب، فعالیت مراکز شهرستانی افزایش یافت. کارگاههای *شیراز* از لحاظ کمّی بیشترین بازده را داشتند، و به روال گذشته نسخه‌های مصور نسبتاً کوچک اندازه‌ای را برای عرضه به بازار تولید می‌کردند.[۵۶] نگارگران *شیراز* با آنکه تا اندازه‌ای از سبکهای تبریز و مشهد و قزوین تأثیر گرفتند، همچنان به اصول و قواعد سنتی وفادار ماندند (لوحهٔ رنگی ۱۸). شاخص‌ترین ویژگی نگارگری *شیراز* نظام قانونمند رابطهٔ میان تصویر و متن است که در سدهٔ نهم شکل گرفته بود (و در صفحات قبل بدان اشاره شد). در واقع، سیمای متمایز نسخه‌های مصور *شیراز* «نه تنها ناشی از تناسبات نسخه و رابطهٔ درونی سطح نوشته‌ها با قطع اوراق، بلکه همچنین وابسته به ریخت سراسری، و باز تناسبات خودِ مینیاتور و ارتباط داخلی آن به قاب‌بندی کتیبه‌های نیمه محیط بر تصویر می‌بوده است. این سامان‌یابی در آخر سدهٔ دهم رو به نابودی می‌گذارد، و در سدهٔ یازدهم به دشواری قابل رؤیت می‌ماند».[۵۷]

در نیمهٔ دوم سدهٔ دهم، کارگاههای موجود در *هرات* و برخی شهرهای خاوری خراسان نیز فعالیتی قابل ملاحظه داشتند. نسخه‌های مصور ساخت این کارگاهها عمدتاً به هند و *بخارا* صادر می‌شدند. رابینسُن تلفیقی از سبک درباری *مشهد* (تحت حمایت ابراهیم میرزا) و شیوهٔ طراحی محمدی را در تصاویر نسخه‌های مزبور تشخیص می‌دهد.[۵۸] در این نگاره‌ها زینتکاری بناها و لباسها به حداقل رسیده، و منظره نیز بسیار ساده است. گهگاه، رنگهای غیرمعمولِ سبز زیتونی و آبی بی‌رمق در آنها به کار رفته است. پس از آنکه امیران شاملو (از طوایف مقتدر قزلباش) حکومت خراسان را به دست گرفتند، تحولی در نگارگری هرات پدید آمد (شاید در این زمان برخی از نقاشان قزوین به خراسان مهاجرت کردند). در بهترین نسخه‌های مصوری که به سفارش این امیران تدوین شده‌اند، بازگشت به معیارهای درباری مکتب سدهٔ نهم هرات قابل تشخیص است (ت ۴۰).

مخاصمهٔ صفویان و ازبکان شیبانی باعث شد که نگارگری ماوراءالنهر در خارج از حوزهٔ نفوذ *هرات* تحول یابد. تا آنجا که می‌دانیم در اوایل سدهٔ دهم، یک سبک بومی با اندک

---

۵۶. بُداق قزوینی در کتاب جواهرالاخبار دربارهٔ رونق هنر کتاب‌نگاری در شیراز می‌نویسد: «... در هر خانهٔ این شهر، زن کاتب است و شوهر مصور، دختر مذهِب و پسر مجلِد. بنابراین، یک خانواده می‌تواند هر نوع کتابی را تولید کند. در شیراز تولید هزار نسخهٔ مصور در خلال یک سال امکان‌پذیر است. لیکن همهٔ آنها برطبق یک الگو ساخته می‌شوند و قابل تمیز از یکدیگر نیستند.» به نقل از: سودآور. الف، پیشین، ص ۲۴۲.

۵۷. گروبه . اِ سیمز. اِ [هنرهای ایران]، پیشین، ص ۲۱۵.

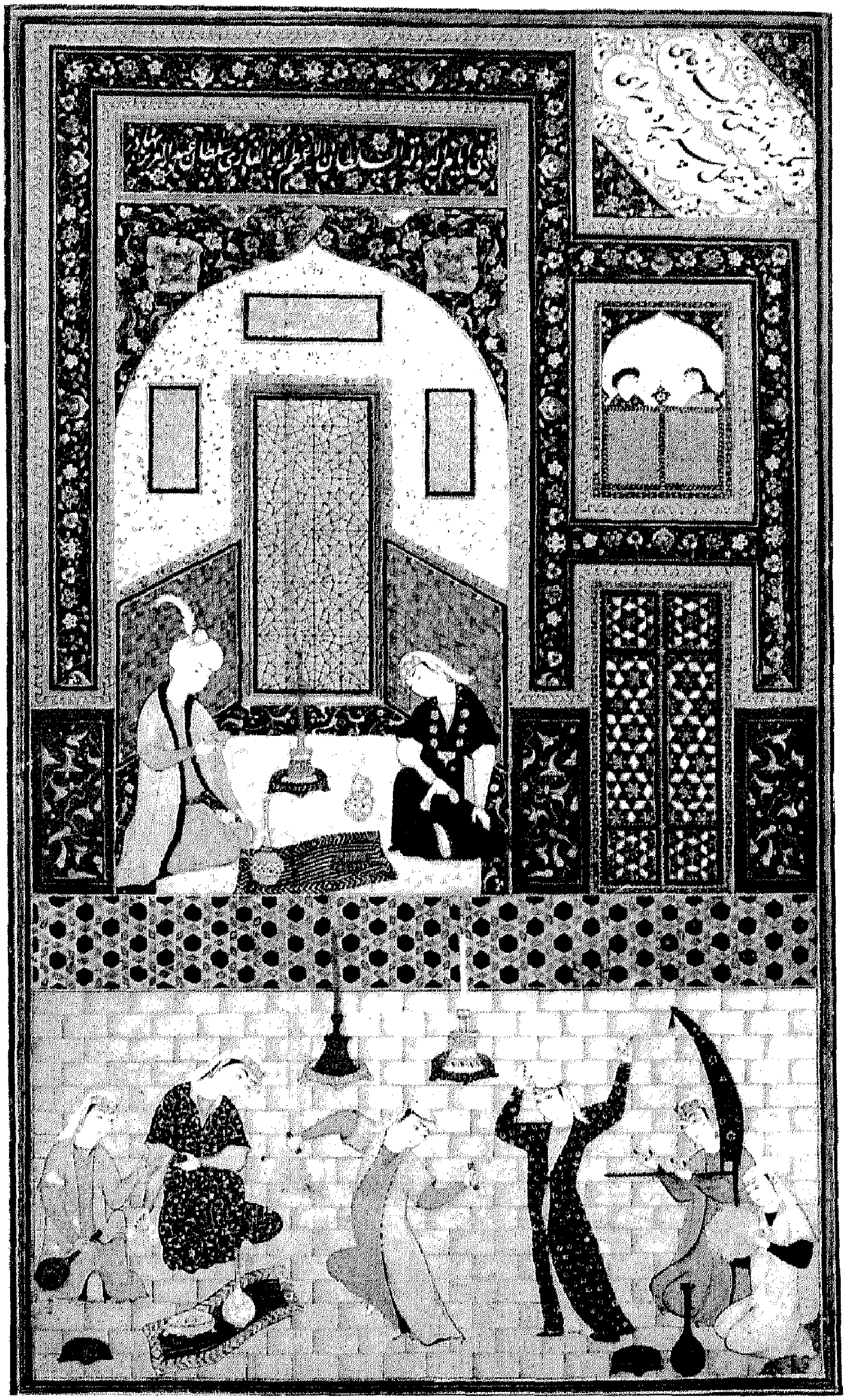
۵۸. رابینسُن. بی [بررسی نقاشی ایرانی]، پیشین، ص ۵۴.



۳۹. طرح مرکبی (منسوب به سیاوش‌بیگ): حملهٔ شیر به اسب‌سوار، محتملاً قزوین، حدود ۹۸۶ هـ ق.



۴۰. نگاره‌ای در پایان یک نسخهٔ نامشخص: دو جوان در دامان طبیعت، هرات، ۱۰۰۱ هق.



۴۱. نگاره‌ای از نسخهٔ هفت منظر (کار شیخ‌زاده): بزم بهرام و یک شاهدخت، بخارا، حدود ۹۴۴ هـ.ق.

تأثیراتی از سبک سمرقند عهد تیموریان در ماوراءالنهر رخ نمود. اما حرکت تازه از زمانی شد که عبیدالله خان ازبک در پی تصرف *هرات* شماری از هنرمندان و صنعتگران را به پایتخت خود در *بخارا* فرستاد (۹۳۵ ه‍ق). شخصیتهای برجسته‌ای چون شیخ‌زاده (محمود مذهِب) و میرعلی هروی خوشنویس در زمرهٔ این مهاجران بودند. اینان دستاورد کمال‌الدین بهزاد را به *بخارا* بردند و در آنجا نسلی از هنرمندان بومی را پروردند. بدین سان، تحت حمایت عبیدالله خان و عبدالعزیز (پسر و جانشین او) مکتبی مستقل در *بخارا* شکل گرفت که تا اواخر سدهٔ دهم شکوفان بود (ت ۴۱). عبدالله از نگارگران معتبر این مکتب به شمار می‌آید. نگاره‌های او ترکیب‌بندی ساده‌ای دارند، ولی از لحاظ رنگ آثار استادان مکتب *هرات* را به یاد می‌آورند. اخیراً، پژوهشگران تأثیرات متقابل نقاشی *بخارا* و نقاشی گورکانی [هند] را مورد توجه قرار داده‌اند.

دیدیم که نگارگران سدهٔ دهم در ادامهٔ کار پیشینیان تجربه‌های بزرگ و کوچکی را به ثمر رسانیدند. در واقع، دو نسل از «وارثان کلک بهزاد» نظام زیبایی‌شناختی او را که عمیقاً با ادبیات پیوند داشت، تکمیل کردند.[۵۹] برخی از نگارگران، در پی کاهش سفارشهای دربار، به تجربه‌های تازه در خارج از حوزهٔ مصورسازی تألیفات ادبی پرداختند. تدریجاً، از اهمیت کار گروهی و نظام کارگاهی کتاب‌نگاری کاسته شد. نسلی که در چرخش قرن به میدان آمد کاملاً آماده بود تا حرکت دیگری را آغاز کند.

واپسین شکوفایی

با شروع سلطنت شاه عباس اول (۹۹۶ ه‍ق)، هنرهای ایران از نو رونق یافتند. بیشمار نقاش و خوشنویس و معمار و صناعتکار به خدمت شاه جدید درآمدند و کار مرمت آثار ارزشمند گذشته و اجرای سفارشهای تازه را بر عهده گرفتند. به‌خصوص، پس از انتقال پایتخت به *اصفهان* (۱۰۰۶ ه‍ق)، فعالیتی وسیع برای ساختن و آراستن کاخها و کوشکها و بناهای عمومی آغاز شد. «به طور کلی، در اکثر دورهٔ حکومت شاه عباس [اول]، هنر بسیار مورد حمایت بوده است؛ معماری، منسوجات، فرشها، و سفالگری این دوره ستایشگران پروپاقرصی داشته‌اند؛ با این وجود، با توسل به نقدی منصفانه، تقریباً در تمام هنرهای این دوره می‌توان انحطاطی در سرزندگی و خلاقیت یافت که به طرق گوناگون نمودار می‌شود؛ در سفالگری به صورت تقلیدی کلی از اشکال چینی، و در منسوجات و فرشها به شکل

---

۵۹. تأثیر میراث بهزاد از مرزهای ایران فراتر رفت. در حقیقت، تحول مکتبهای نقاشی سدهٔ دهم هند، ماوراءالنهر و ترکیه عثمانی تا حد زیادی مرهون دستاوردهای او بود.

بی‌روح شدن فزایندهٔ نقوش و زننده شدن رنگها. در هنر نقاشی، شرایط و نتایج کمابیش متفاوت بود؛ البته تا حدی بدین علت که در این زمان نقاشی تا اندازه‌ای مستقل از حمایت دربار بود؛ کمتر از قبل، اشرافی بود؛ و همانطور که از برخی نمونه‌های بر جای مانده برمی‌آید، روحیهٔ تازه‌ای از اصالت دلپذیر دیده می‌شود؛ البته در کنار آنها، آثار بی‌روح بسیاری نیز وجود دارد.»[۶۰]

صادق بیگ [صادقی] سرپرستی کتابخانهٔ شاهی را بر عهده داشت.[۶۱] او از شاگردان مظفرعلی بود. در زمان فعالیتش در کارگاه شاه اسماعیل دوم از شیوهٔ پیکرنگاری قزوین (آدمهای لاغر و بلندقامت با چهرهٔ گرد و لبهای ورچیده) پیروی می‌کرد. ولی آنگاه که به خدمت شاه عباس درآمد، طراحی‌اش روان و استادانه شده بود. دیری نگذشت که نگارگر جوان و بااستعدادی به نام رضا (که بعداً رضا عباسی نام گرفت) پا به میدان گذاشت. او فرزند علی‌اصغر کاشانی و پروردهٔ مکتب قزوین بود. در نخستین آثارش تأثیر شیخ محمد را می‌توان تشخیص داد. اما به زودی شیوه‌ای نو و بسیار پویاتر از سبک قزوین پدید آورد که در سالهای بعد سیمای نقاشی ایرانی را دگرگون ساخت.

این دو استاد سالخورده و جوان در کارگاه سلطنتی شاه عباس با یکدیگر رقابت داشتند. در میان بهترین نگاره‌های *شاهنامه* شاه عباسی (۹۹۶-۱۰۰۶ هق)[۶۲]، قلم متمایز آنها را می‌توان تشخیص داد. هر دو نگارگر به سنت واقعگرایی بهزاد وفادار بودند. اما علاقهٔ آنها به بازنمایی آدمها و رویدادهای عادی چندان مقبول طبع بزرگ‌زادگان نبود. صادق‌بیگ در مصورسازی یک نسخهٔ *انوار سهیلی* (۱۰۰۲ هق)[۶۳]، فارغ از محدودیتهای دربار، توانست مردمنگاری مورد علاقه‌اش را تجربه کند. او در برخی از تصاویر نسخهٔ مذکور یکسره از شیوهٔ پیکرنگاری مرسوم دور شده؛ و حتی گهگاه در چهره‌ها و اشیاء سایه‌پردازی کرده است (ت ۴۲). اما، رضا تمایل به مشاهده وثبت واقعیت را بیشتر در طرحهای سیاهقلم، تک‌چهره‌ها و تک‌نگاره‌های خود بروز داد. شمار زیادی از این‌گونه تصاویر شامل موضوعهای متنوع از زندگی بالانشینان و مردم عادی با امضای رضا بر جای مانده‌اند.

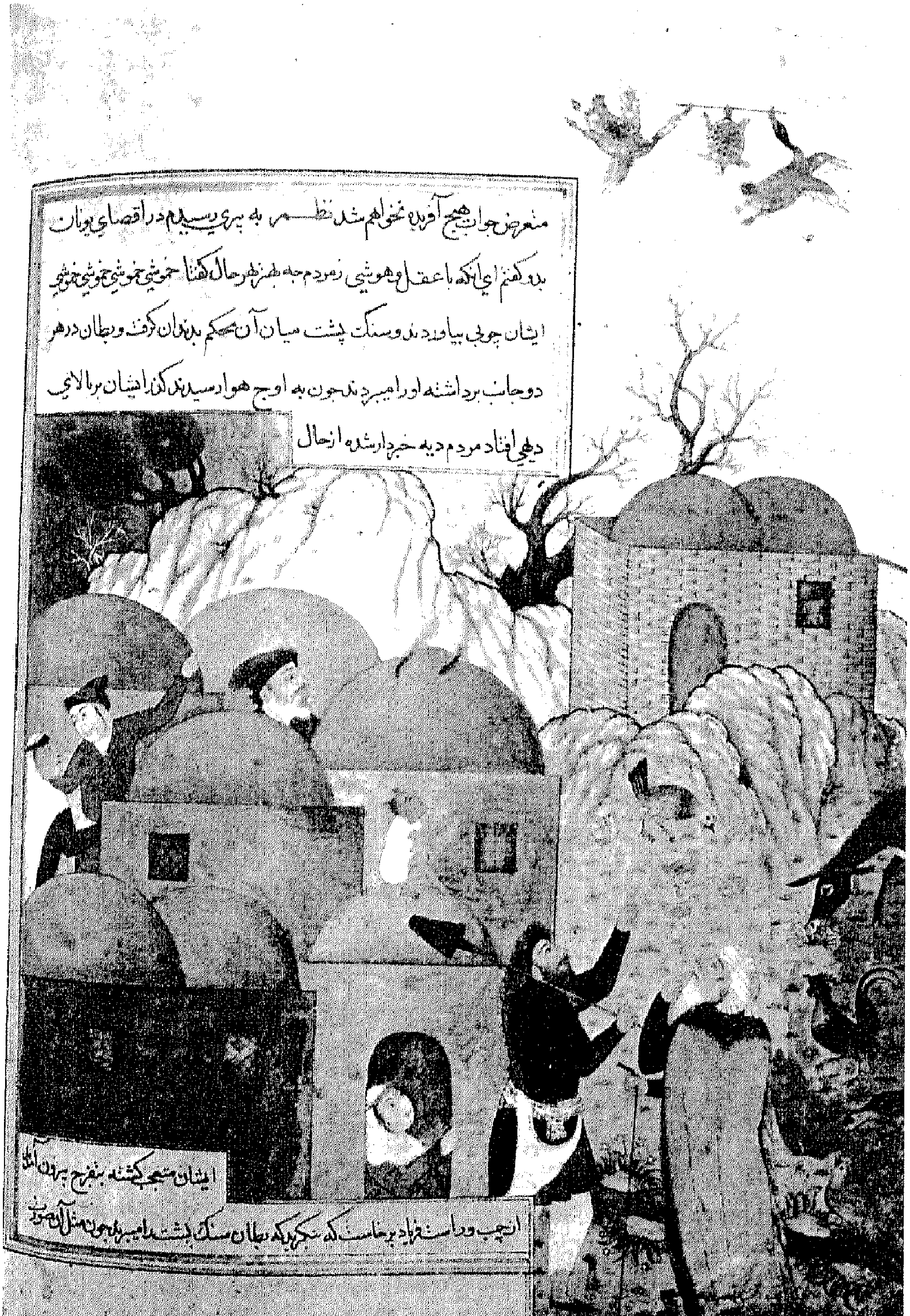
---

۶۰. بینیون. ل و ...، پیشین، ص ۳۷۶.

۶۱. بعداً، علیرضا عباسی خوشنویس جای او را گرفت (۱۰۰۷ هـ ق).

۶۲. باقی‌ماندهٔ این نسخه که دارای ۱۰ تصویر است، در کتابخانهٔ چستربیتی [دابلین] نگهداری می‌شود. نسخهٔ شاهنامه دیگری نیز به سفارش شاه‌عباس تدوین یافت (۱۰۲۳ هـ ق)، که ۴۴ تصویر آن غالباً از شاهنامه بایسنقری تقلید شده‌اند. نسخهٔ اخیر در کتابخانهٔ عمومی نیویورک (مجموعهٔ اسپنسر) محفوظ است.

۶۳. این نسخه ۱۰۷ تصویر دارد؛ و جالب آنکه هزینهٔ تدوین آن را خودِ صادق‌بیگ تقبل کرده بود (قبلاً در کتابخانهٔ مارکیز بوت نگهداری می‌شد).



۴۲. نگاره‌ای از نسخهٔ انوار سهیلی (کار صادق بیگ): لاک‌پشت و اردک‌ها، قزوین، ۱۰۰۲ هـ.ق.



۴۳. طرح مرکبی (مرقوم رضا عباسی): درویشی در بحر تفکر، اصفهان، ۱۰۲۵ ه‍ق.

در این میان به طرحهایی برمی‌خوریم که روحیهٔ یک نقاشِ گریزان از محافل درباری را می‌نمایانند[۶۴] (گفتنی است که امروز اکثر پژوهشگران امضاهای رضا، آقارضا، و رضا عباسی را متعلق به یک هنرمند می‌دانند).

در زمان رضا عباسی، اروپاییان به ایران راه یافته بودند. اگرچه او گهگاه مردان اروپایی را موضوع کارش قرار می‌داد، هرگز نکوشید از اسلوبهای سایه‌پردازی و پرسپکتیو استفاده کند. سبک نومایهٔ رضا بر اساس ارزشهای بصری خط استوار بود. او رسّام چیره‌دستی بود که با تغییر ضخامت خطوط به وسیلهٔ قلم نئی می‌توانست حجمها و شکنها را در نهایت ظرافت نشان دهد. طراحی پر پیچ و تاب او تجانسی بارز با خوشنویسی نستعلیق دارد (ت ۴۳)؛ گرچه، این شیوهٔ «خوشنویسانه» در آثار متأخرش یکنواخت و حتی اغراق‌آمیز می‌شود. رضا گزینهٔ رنگی خاص خود را داشت؛ و در نگاره‌هایش خصوصاً قهوه‌ای‌ها و ارغوانیهای متنوعی به‌کار می‌برد. در زمان همکاری با کارگاه سلطنتی، در مصورسازی چند نسخه نیز شرکت کرد.[۶۵] در مجالس او آدمها معدود، بزرگتر از اندازهٔ متعارف، و غالباً بی‌ارتباط با محیط هستند (لوحه رنگی ۱۹). نظام رنگبندی و ساختار فضا نیز در کار او بسیار ساده شده‌اند. بدین سان، رضا عباسی از آن قانونمندیهای زیبایی‌شناختی دقیق و پیچیده که در خلال چند قرن تجربه حاصل شده بود، عدول کرد. در واقع، در هنر او خط بر رنگ فایق آمد.

طراحی رضا نقطهٔ اوج روند تحولی را که از میانهٔ سدهٔ دهم شروع شده بود، نشان می‌دهد. پس از درگذشت رضا عباسی (۱۰۴۴ هق)، سبک او توسط نقاشانی چون **محمد قاسم، افضل الحسینی [افضل تونی]، محمد یوسف، محمدعلی** ادامه پیدا کرد و تا حد زیادی به تصنع گرایید. در کار اینان آدمهای بلندقامت و فاخرپوش[۶۶] با حالات و حرکات خشک و

---

۶۴. محتملاً این آثار در خلال سالهای ۱۰۱۲-۱۰۱۹ هـ ق، زمانی که رضا از کارگاه سلطنتی کناره گرفته بود، پدید آمده‌اند. قاضی احمد قمی (در گلستان هنر) و اسکندربیگ منشی (در تاریخ عالم آرای عباسی) اشاره کرده‌اند که رضا به سبب علاقهٔ مفرط به کُشتی و همنشینی با کشتی‌گیران از دربار رانده شد. حضور نقاش در زورخانه می‌بایست با گرایش او به صوفیه مربوط بوده باشد (میرعماد، خوشنویس نامدار، نیز چنین گرایشی داشت و شاید به همین سبب به قتل رسید).

۶۵. این نسخه‌ها عبارت‌اند از: قصص الانبیاء محفوظ در کتابخانه ملی [پاریس]، شاهنامه محفوظ در کتابخانه چستربیتی [دابلین]، و خسرو و شیرین نظامی محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت [لندن]. علاوه بر اینها، تعدادی نگارهٔ پراکنده از نسخه‌های مخزن‌الاسرار حیدر خوارزمی، گلستان سعدی و دیوان میرعلیشیر نوایی با امضای رضا عباسی در دست است.

۶۶. «یک سرپوش معمولی این دوره، دستار بسیار حجیمی است، که گشاد است و چندان هم مرتب بسته نمی‌شده، و معمولاً بر سر مردان جوان بسیار خوش‌پوش، به کرّات تصویر شده است [...] از انواع کلاههای دیگر، پوستی و یا غیر

←

رسمی ظاهر شدند (لوحهٔ رنگی ۲۰). وفادارترین شاگرد او، معینِ مصور، در اواسط عمر طولانی‌اش، به برداشتی شخصی از سبک استاد دست یافت. او خطوط آزاد و شلاقی به کار می‌برد و اسلوب کارش بیشتر به طراحی با قلم‌مو و آبمرکب شبیه بود (ت ۴۴). محمدشفیع عباسی نیز با آنکه عمدتاً به موضوع گل و مرغ می‌پرداخت، تا حدی از اسلوب رضا پیروی می‌کرد. این نقاشان در مصورسازی نسخه‌ها نیز دست داشتند،[۶۷] ولی فعالیتشان بیشتر متمرکز بود بر ترسیم موضوعهای جدید به روش سیاه‌قلم و یا با رنگ‌پردازی محدود (ت ۴۵). به طور کلی، مکتب *اصفهان* (رضا عباسی و پیروانش) در جنبه‌های مختلف از سنتهای پیشین نگارگری بسیار فاصله گرفت.

در حقیقت، پیوند نقاشی و ادبیات سست شده بود. خروج از محدودهٔ کتاب‌نگاری به نقاش این امکان را داد که وقایع روزمره و دیدنیهای پیرامونش را به صورت تک‌نگاره و طراحی ثبت کند. «شبانان و زنان شیردوش، درویشان، پزشکان، زایران و مسافرانی که در سفر یکدیگر را ملاقات می‌کنند، اسبی که [به او] آب می‌نوشانند، عقابی که طعمهٔ خود را به چنگ برمی‌گیرد، هیچ‌کدام آنقدر عادی نیستند که به عنوان موضوعی برای طرحهای تند و سرزنده به کار گرفته نشوند. در اغلب این طرحها عبارتی حاکی از جزئیات دقیق مناسبت و تاریخ آنها موجود است.»[۶۸]

این نوع رقمزنی ــ که به خصوص در طرحها و تک‌نگاره‌های معین مصور غالباً با شرح و بسط مفصّل همراه است ــ[۶۹] در سده‌های گذشته معمول نبود. سه دلیل برای بروز این پدیدهٔ

← از آن نیز استفاده می‌شد. زنان این دوره یا دورهٔ بعد، برخی اوقات، کلاههای مخروطی به سر می‌کردند که گاه اشکالی بر آن ملیله‌دوزی شده بود؛ ولی اغلب از روسریهایی ساده یا نقشدار استفاده می‌کردند، که گاه جقه‌هایی بر آن چسبیده بود، و نیز رشته‌های مرواریدی که بر پیشانی قرار می‌گرفتند و زیرچانه به هم وصل می‌شدند [...] رسم کلی لباس پوشیدن آن بود که مردم تا حد امکان لباس فاخرتر می‌پوشیدند. پارچهٔ پوشاک زنان نسبت به مردان اعلاتر، و خاصه ابریشم و زری بود.» رجوع کنید به: بینیون. ل و ...، پیشین، ص‌ص ۳۷۹-۳۸۰.

۶۷. از جمله: نسخهٔ شاهنامه (۱۰۵۸ هـ ق)، محفوظ در کتابخانهٔ سلطنتی کاخ وینزُر؛ و نسخهٔ شاهنامه (۱۰۵۲-۱۰۶۲ هـ ق)، محفوظ در کتابخانهٔ دولتی پترزبورگ. در این نسخهٔ اخیر چند نگارهٔ استادانه مرقوم افضل الحسینی به چشم می‌خورد.

۶۸. بینیون. ل و ...، پیشین، ص ۳۸۲.

۶۹. مثلاً، معین مصور در حاشیهٔ تصویری که از صحنهٔ حملهٔ شیری به یک نوجوان کشیده است، چنین نوشته است: «روز دوشنبه عیدرمضان‌المبارک سنه ۱۰۸۲ میری که ایلچی بخارا بود یک شیر با کرگدن، به جهت نواب اشرف اعلای شاه سلیمان پیشکش آورده بود، در دروازهٔ دولت شاگرد بقالی در سن پانزده یا شانزده، ناغافل شیر مذکور جستن کرده، نصفی طرف روی او را کنده و در همان سرعت جان تسلیم کرده؛ به قول شنیدیم و ندیدیم، به یادگار رقم [کشیدم؟]. و در آن سال از این قرار همهٔ شهر شعبان‌المعظم تا روز هشتم شهر شوال به اقبال بیحدّه برف عظیمی آمده و نوعی بود که مردم از دست برف‌روبی به تنگ آمده بودند و نرخ اکثر جنس‌ها بالارفته، هیمه یک من چهار شهی و پوشال یک من شش مسی به دست نمی‌آید و سرما نوعی بود که (...) خدا بخیر بگذراند. روز دوشنبه هشتم ←



۴۴. طرح مرکبی (مرقوم معین مصور)؛ جوان خروس در بغل. اصفهان، ۱۰۷۲ هـ.ق.

تازه مطرح شده است: «اول اینکه سدهٔ یازدهم شاهد رکودی آشکار در سفارشهای نسخ عمده به کارگاههای شاهی گردید، که امکاناً به علت عطف توجه در جهت اجرای شمار بسیاری از مجموعه نقاشیهای بزرگ برای دیوارهای ساختمانهای جدید بوده، یا شاید هم بازتابی بوده است از پدیدار شدن تغییری در پسندهای روز به دنبال انقطاع ناگهانی هر نوع پشتیبانی و تشویق نگارگری از جانب شاه تهماسب در میانهٔ سدهٔ پیشین (دهم). دوم اینکه به تبع علت نخست زوالی نیز در روالهای سنتی کارگاهها روی داد که بر طبق آنها بهترین و آرمانی‌ترین تصاویری به وجود می‌آمد که ممکن بود حاصل همکاری تعدادی از نگارگران بوده باشد، لیکن تنها فرد ارشد یا سرپرست آنان امضا می‌کرد. و سوم خود تحولی بود که ملازم با اوضاع اجتماعی از پایان سدهٔ دهم در جامعهٔ ایرانی شکل گرفت؛ و عبارت بود از تمایلی عمومی به قایل شدن ارزش و سپاس روزافزون نسبت به مقام هر هنرمند بدون توقع اینکه وی را در هر مرحله و مورد، موظف به اجرای اثری از هر جهت کامل و منضبط بداند. نتیجه اینکه نگارگران آن دوران (و دوره‌های بعدی) را می‌یابیم که بسیاری از نقاشیها و طراحیهای فردی خود را با هر ارزش و اعتبار کم و بیش هنری امضا کرده‌اند».[۷۰]

رواج دیوارنگاری در کاخها و بناهای خصوصی و عمومی از دیگر جلوه‌های شکوفایی نقاشی سدهٔ یازدهم بود. گزارشهای جهانگردان اروپایی، و نیز نقاشیهای بر جای مانده بر دیوار کاخهای *نایین* و *اصفهان* این نکته را تأیید می‌کنند که کار نقاشان و مذهبان سدهٔ یازدهم به عرصه‌های وسیع‌تر از صفحات کاغذ نیز بسط یافته بود. در واقع، نقاشیهای دیواری و کاشیهای تصویری غالباً به لحاظ موضوع و حتی ترکیب‌بندی شباهتی بارز با نگاره‌های آن زمان دارند؛ و می‌توان حدس زد که توسط محمد قاسم و یا دیگر نگارگران دربار اجرا شده‌اند. اما وقتی نگارگر تصویری را در مقیاسی بزرگ و با استفاده از آبرنگ جسمی بر روی دیوار می‌کشید، حس ظرافتکاری خود را تا حد زیادی از دست می‌داد (ت ۴۶).

نمونه‌های متنوعی از دیوارنگاری سده‌های یازدهم و دوازدهم را در کاخ چهلستون *اصفهان* می‌توان دید. دیوارنگاره‌های اولیهٔ این کاخ به زمان شاه عباس دوم تعلق دارند (حدود ۱۰۵۷ هق)، و کاملاً ویژگیهای مکتب *اصفهان* را می‌نمایانند. در کنار اینها به نقاشیهایی با سبکهای دورگه (ایرانی-اروپایی) برمی‌خوریم که در زمانهای بعدتر به کاخ افزوده شده‌اند. «موضوع مجالس نقاشی سالن پادشاهی که در ضلع غربی تالار واقع شده از مقابل درِ ورودی به ترتیب از راست به چپ عبارت است از: مجلس بزم شاه عباس کبیر و

← شهر شوال سنه ۱۰۸۲ برف عظیم می‌آمد در خانه مانده بودیم، به خاطر [...] رقم شد. مشقه معین مصور». و یا او در تکچهره‌ای که از رضا عباسی کشیده، دقیقاً به تاریخ مرگ استادش اشاره کرده است.

۷۰. گروبه. اِ، سیمز. اِ، پیشین، ص ۲۱۶.



۴۵. تک‌نگاره (مرقوم افضل): درویش جوان با چوبدست، محتملاً اصفهان، ۱۰۵۱ ه‍.ق.



۴۶. بخشی از یک دیوارنگارهٔ کاخ چهلستون: بزم در دامان طبیعت، اصفهان، میانهٔ سدهٔ یازدهم هجری قمری.

پذیرایی او از ولی محمدخان پادشاه ترکستان، جنگ شاه اسماعیل اول با قشون عثمانی در چالدران (از الحاقات بعد از دورهٔ صفویه)، مجلس پذیرایی شاه تهماسب اول از همایون پادشاه هندوستان؛ و در جهت مقابل این نقاشیها در ضلع شرقی سالن از راست به چپ: منظرهٔ جنگ شاه اسماعیل اول با شیبک‌خان ازبک [...] جنگ نادرشاه افشار با قوای هند در کرنال (از الحاقات بعد از دورهٔ صفویه) و مجلس پذیرایی شاه عباس دوم از ندر محمدخان پادشاه ترکستان [...]. در اطراف این سالن و همچنین اتاقهای اطراف ایوان آینه تعداد زیادی تابلوهای کوچک مینیاتور وجود دارد که درحالات مختلف، مجالس بزم و شکار و همچنین صورتهای فردی یا زوجی مرد و زن در حالات مختلف جلوس در مجلس بزم و یا در حال شکار و آرایش نمایش داده شده؛ و در دو ایوان طرفین تالار مزبور که مشرف به باغ چهلستون است تصویرهایی از سفرا و اروپاییان مشهوری که در آن عهد در پایتخت ایران به سر می‌برده‌اند و فعلاً شناخته نمی‌شوند، جلب توجه می‌نماید».[۷۱]

در دیوارنگاره‌های متأخر کاخ چهلستون به روشنی تغییر سلیقهٔ دربار انعکاس یافته است. واقعیت این است که دو گرایش مختلف در عرصهٔ نقاشی ربع آخر سدهٔ یازدهم وجود دارد: در یک‌سو، معینِ مصور سنت رضا عباسی را ادامه می‌دهد؛ و در سوی دیگر، نقاشانی چون محمد زمان به طبیعت‌نگاری اروپایی جلب شده‌اند. گرایش اول نهایتاً تا پایان زندگی معین مصور برقرار می‌ماند (حدود ۱۱۱۰ هق). ولی گرایش دوم در اندک زمان خواستاران بسیار پیدا می‌کند و صورت قانونمند و رسمی به خود می‌گیرد. و این آغاز دورانی جدید در تاریخ نقاشی ایران است.

---

۷۱. لطف‌الله هنرفر، کاخ چهلستون، در هنر و مردم، شمارهٔ ۱۲۱، ص‌ص ۱۲-۱۳.

بخش سوم: دوران جدید

در سدهٔ یازدهم، *اصفهان* با سیمای شکوهمند، جمعیت زیاد، و رونق اقتصادی بی‌سابقه‌اش به مرکز تجمع بازرگانان، جهانگردان، سفیران سیاسی، مبلّغان مذهبی، و هنرمندان خارجی بدل شده بود. در این شرایط بود که نقاشی ایران تأثیرات اروپایی را تجربه کرد. اثرپذیری از چند طریق صورت گرفت: آثار هنری اروپایی وارد شده به ایران و تماس مستقیم با نقاشان اروپایی مقیم اصفهان؛ نقاشی ارمنیان ساکن *جلفای نو*؛ و آثار نقاشان مکتب گورکانی هند.

بدین سان، دورانی جدید در تاریخ نقاشی ایران آغاز شد که تا اواخر سدهٔ سیزدهم هجری قمری ادامه یافت. در این دوران شاهد انواع الگوبرداریهای ناقص از نقاشی طبیعتگرای اروپایی هستیم (اصطلاح «فرنگی‌سازی» در این مورد مصداق کامل دارد). اما از سوی دیگر، ملاحظه می‌کنیم که شماری از نقاشان می‌کوشند نوعی سازگاری میان سنتهای تصویری شرقی و غربی برقرار سازند. در واقع، این نقاشان روش برجسته‌نمایی و فضاسازی ژرفنما را از نقاشی اروپایی یا هندی وام می‌گیرند، لیکن عناصر عاریتی را با زیبایی‌شناسی تزیینی ایرانی وفق می‌دهند. می‌توان گفت که نقاشی ایران در خلال دو قرن، قبل از آغاز دوران معاصر، عرصهٔ چالش عناصر ایرانی و اروپایی است؛ ولی سرانجام عنصر اروپایی فایق می‌آید.

به سوی طبیعت‌نگاری

تا کنون دیده‌ایم که چگونه نقاش ایرانی حتی در واقعگرایانه‌ترین بازنمودها به شیوهٔ دوبُعدی وفادار است. اما همزمان با اوج شکوفایی مکتب *اصفهان* به نقاشیهایی برمی‌خوریم که در آنها کوششی برای نمایش حجم، عمق، نور و سایه دیده می‌شود. این مقارن است با علاقهٔ روزافزون به موضوعهای اروپایی و کاربست رنگ روغنی در نقاشیهای بزرگ اندازه (بخشی از نقاشیهای کاخ چهلستون در این زمره‌اند). انگیزهٔ این جهت‌گیری تازه را باید در زمینهٔ برخورد فرهنگها در اصفهان آن روزگار جُست.

می‌دانیم که در عهد شاه عباس اول و جانشینانش پای اروپاییان به ایران باز شده بود. اغلب آنان هدایای مختلف و از جمله پرده‌های نقاشی برای شاه می‌آوردند. علاوه بر این، از طریق نوشته‌های سفیران و جهانگردان اروپایی خبر داریم که شماری از نقاشان اروپایی ــ از جمله: **یان لوکاس**، **وان هاسِلْت** و **فیلیپس آنجل** ـ در اصفهان کار می‌کرده‌اند.[۱]

البته هیچ مدرکی در دست نیست که بتوان بر مبنای آن نقاشیهای کاخ چهلستون و یا دیگر آثار فرنگی‌مآب سدهٔ یازدهم را به نقاشان نامبرده نسبت داد؛ اما می‌توان حدس زد که کارهای رنگ روغنی ایشان الگویی برای تجربه‌های تازهٔ برخی از نقاشان ایرانی بوده است. با این حال، نفوذ مستقیم هنر اروپایی تنها علت ظهور این موج جدید نبود؛ بلکه ارتباط با هند و حضور ارمنیان در *جلفای* نو نیز در این امر تأثیر داشت.

نقاشی گورکانی (که خود آمیخته‌ای از عناصر اروپایی، هندی و ایرانی بود) «نه فقط نوعی صورتگری و شبیه‌سازی را به ایرانیان معرفی کرد، بلکه همچنین واسطهٔ انتقال جنبه‌های معینی از هنر اروپایی سدهٔ شانزدهم به ایران شد. در اوایل سدهٔ هفدهم [یازدهم هجری]، جهانگیرشاه [گورکانی] سفیر خود را همراه با یک هیئت سیاسی مهم به دربار شاه عباس فرستاد. چند نقاش هندی ــ از جمله، **بشنداس** ــ نیز همراه هیئت مزبور بودند که تک‌چهره‌هایی از شاه و درباریان ایران کشیدند. اشاعهٔ نقاشی گورکانی در ایران می‌بایست از همین زمان آغاز شده باشد. محتملاً، منسوجات هندی نیز در همین اوان به ایران می‌آمد، زیرا اقتباس از گل و بته‌های هندی را در نقوش شال‌کمر، عمامه و جامه‌های صفوی می‌توان دید. بسیاری از مدارک دیگر نیز حاکی از آن است که از طریق ارتباط ایران و هند عناصر بیگانه ــ هندی و اروپایی ــ در نقاشی عهد صفویان متأخر اهمیتی روزافزون یافته بود»[۲] (ت ۴۷).

---

۱. گفته می‌شود نمایندهٔ شرکت «هند شرقی» هلند در اصفهان دو نقاش اروپایی را به خدمت شاه عباس دوم گمارده بود تا به او نقاشی بیاموزند.

۲. رویین پاکباز، تأثیرات خارجی در نقاشی ایرانی، در دایرةالمعارف هنر.



۴۷. طرح آبرنگی در یک مرقع: شکارگر قوش به دست، محتملاً اصفهان، اواخر سدهٔ یازدهم هجری قمری.

در سدهٔ یازدهم، بازرگانان ارمنی نقشی مهم در تجارت خارجی ایران ایفا می‌کردند.[۳] در میان کالاهای گوناگونی که از اروپا به ایران می‌آوردند، پرده‌های رنگ روغنی نیز وجود داشت. نه فقط ثروتمندان ارمنی، بلکه شاه و درباریان صفوی خواستار چنین نقاشیهایی بودند.[۴] همچنین اغلب کلیساهای *جلفای نو* به روال اروپایی با دیوارنگاره‌های طبیعتگرایانه تزیین شدند (ت ۴۸). در همین زمان، یک هنرمند ارمنی به نام میناس که نقاشی را در شهر حلب نزد استادان اروپایی آموخته بود، در *جلفای نو* کار می‌کرد (یکی دو دیوارنگارهٔ بر جای مانده در خانه‌های *جلفای نو*، تأثیر نقاشی هلندی سدهٔ هفدهم را به روشنی نشان می‌دهند).

باری، در این جوّ بین‌المللی تحولی تدریجی در سلیقهٔ دربار صفوی و ثروتمندان *اصفهان* به وجود آمد. اکنون، نقاشیهای اروپایی و شبه‌اروپایی بیش از نگاره‌های سنتی مقبول می‌افتاد. حتی ممکن بود که خودِ شاه نیز نقاشان دربار را به تقلید از نمونه‌های خارجی ترغیب کند. بدین سان، شماری از نقاشان ایرانی کوشیدند با استفاده از عناصر و ویژگیهای اروپایی و هندی آثاری متفاوت از مکتب *اصفهان* پدید آورند. مسلماً، اینان در اسلوب رنگ روغنی مهارت کافی نداشتند. شاید اجرای پرده‌های بزرگ اندازه به نقاشان خارجی مقیم اصفهان و یا نقاشانی چون میناس سپرده می‌شد؛ و شاید هم نوعی همکاری در این زمینه میان هنرمندان ایرانی و خارجی برقرار بود. به هر حال، این‌گونه نقاشیها از سبک واحد و معینی برخوردار نبودند؛ ولی عموماً ماهیت التقاطی داشتند.

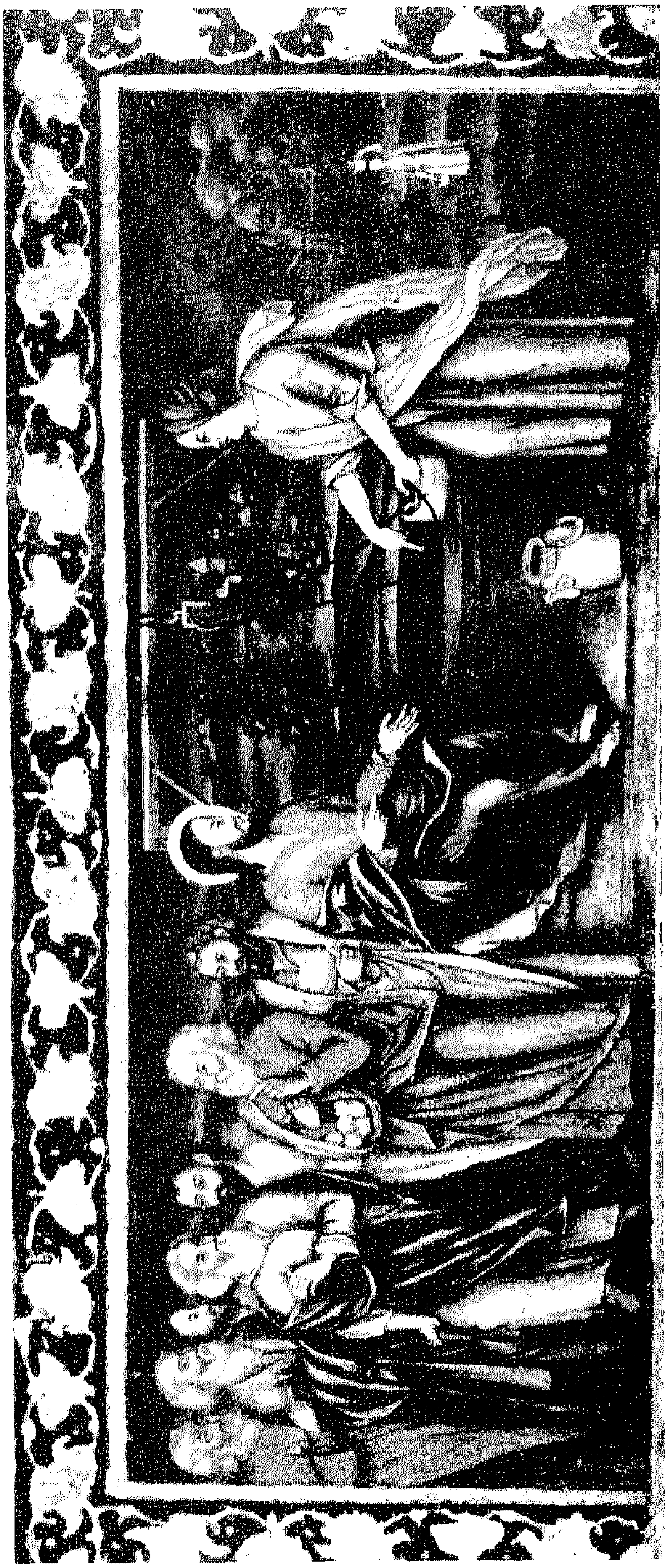
این رویکرد التقاطی در سه گروه از نقاشیهای آن زمان انعکاس یافته است: «اول در مجموعهٔ دیوارنگاره‌های تاریخی اجرا شده بر دیوارهای تالار بار عام چهلستون [ت ۴۹]، و نیز در چند اتاق کوچکتر و روی دیوارهای خارجی آن بنا، همچنانکه بر سر دروازهٔ میدان نقش جهان؛ دوم در یک سلسله نقاشیهای رنگ روغن به اندازه‌های طبیعی از مردان و زنان با جامه‌های ایرانی به رسم نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم [ت ۵۰]؛ و سوم در شماری طراحی و صورت‌سازی و مینیاتور برای نسخ خطی».[۵] هیچ یک از این آثار کاملاً «اروپایی» نیستند. مثلاً، پرده‌های رنگ روغنی مزبور شگردهای برجسته‌نمایی، سایه روشن‌کاری و عناصر منظره‌نگاری اروپایی را نشان می‌دهند، ولی حالت ایستادن پیکرها و ریزه‌کاری جامگان

---

۳. شاه عباس اول به منظور بهره‌گیری از تواناییهای بازرگانان و صنعتگران ارمنی، ساکنان شهر جلفا در آن سوی رود ارس را به ایران کوچانید. ارمنیانی که به اصفهان رسیدند، تدریجاً شهرکی جدید به نام جلفای نو در جنوب زاینده‌رود بنا کردند. از این زمان، فعالیت وسیع بازرگانان ارمنی به‌خصوص در زمینهٔ تجارت ابریشم آغاز شد.

۴. نمونه‌هایی از این نقاشیها را اکنون در موزه و کلیسای وانک [جلفای نو] می‌توان دید؛ از جمله: پردهٔ تدفین مسیح اثر آنیباله کاراتچی. برای اطلاع بیشتر، رجوع کنید به: مانیا قازاریان، هنر نقاشی جلفای نو، تهران، ۱۳۶۳.

۵ گروبه. اِ، سیمز. اِ، پیشین، ص ۲۲۰.



۴۸. دیوارنگارهٔ کلیسای وانک: حضرت مسیح و زن سامره‌ای، جلفای نو [اصفهان]، نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم هجری قمری.



۴۹. بخشی از یک دیوارنگارهٔ کاخ چهلستون: پذیرایی شاه تهماسب اول از همایون فرمانروای هندوستان، اصفهان، نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم هجری قمری.



۵۰. پردهٔ رنگ روغنی: بانویی در جامهٔ ایرانی، اصفهان، نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم هجری قمری.

نگارگری مکتب *اصفهان* را به یاد می‌آورند. در نگاره‌ها و طراحی‌ها تلفیقی از عناصر دو بعدی و سه بعدی به چشم می‌خورد. در ترکیب‌بندیهای متقارن مجالس ضیافت شاهانه (تالار بار عام کاخ چهلستون) نیز نظیر همین شیوهٔ دورگه را می‌توان تشخیص داد.

پدیدآورندگان دیوارنگاره‌ها و پرده‌های رنگ‌روغنی را نمی‌شناسیم، اما می‌دانیم که نقاشیهای کوچک اندازه از این سنخ به دست **بهرام سفره‌کش** [فرنگی‌ساز]، **شیخ عباسی**، **علیقلی جبادار** [فرنگی] و **محمد زمان** اجرا شده‌اند. اینان نخستین نقاشان ایرانی هستند که در بازنمایی صحنه‌های واقعی یا خیالی از شگردهای سه‌بُعدنمایی استفاده کرده‌اند. در آثارشان فضا تا حدی عمیق، چهره‌ها و پیکرها اندکی برجسته، ولی سطوح منقوش پارچه و قالی و غیره کاملاً دوبُعدی است (ت ۵۱). البته کمتر نمونه‌ای را می‌توان یافت که این عناصر متناقض در آن به وحدت رسیده باشند.

نکته قابل توجه آن است که رویکرد این نقاشان به اسلوبهای طبیعت‌نگاری به قصد طبع‌آزمایی و یا صرفاً جلب رضایت حامیان نبود، بلکه ضرورت تحول نقاشی در شرایط اجتماعی و فرهنگی آن روزگار چنین تجربه‌ای را ایجاب می‌کرد. در حقیقت، نسلی که بر زمینهٔ سنت واقعگرایی مکتب *اصفهان* رشد یافته بود، اکنون با اشتیاق در جهت تقلید از جلوه‌های بصری طبیعت گام برمی‌داشت. در آن زمان، «چنین هنرمندانی درک می‌کرده‌اند که سبک متداول رضا عباسی و پیروان او مجالی به ابداع و تجدد نمی‌داد. همچون قرون گذشته، توجه هنرمندان برای الهام گرفتن به منابع خارجی معطوف شد. با این تفاوت که در سدهٔ هفدهم [یازدهم هجری] منبع الهام اروپا بود، نه چین».[۶]

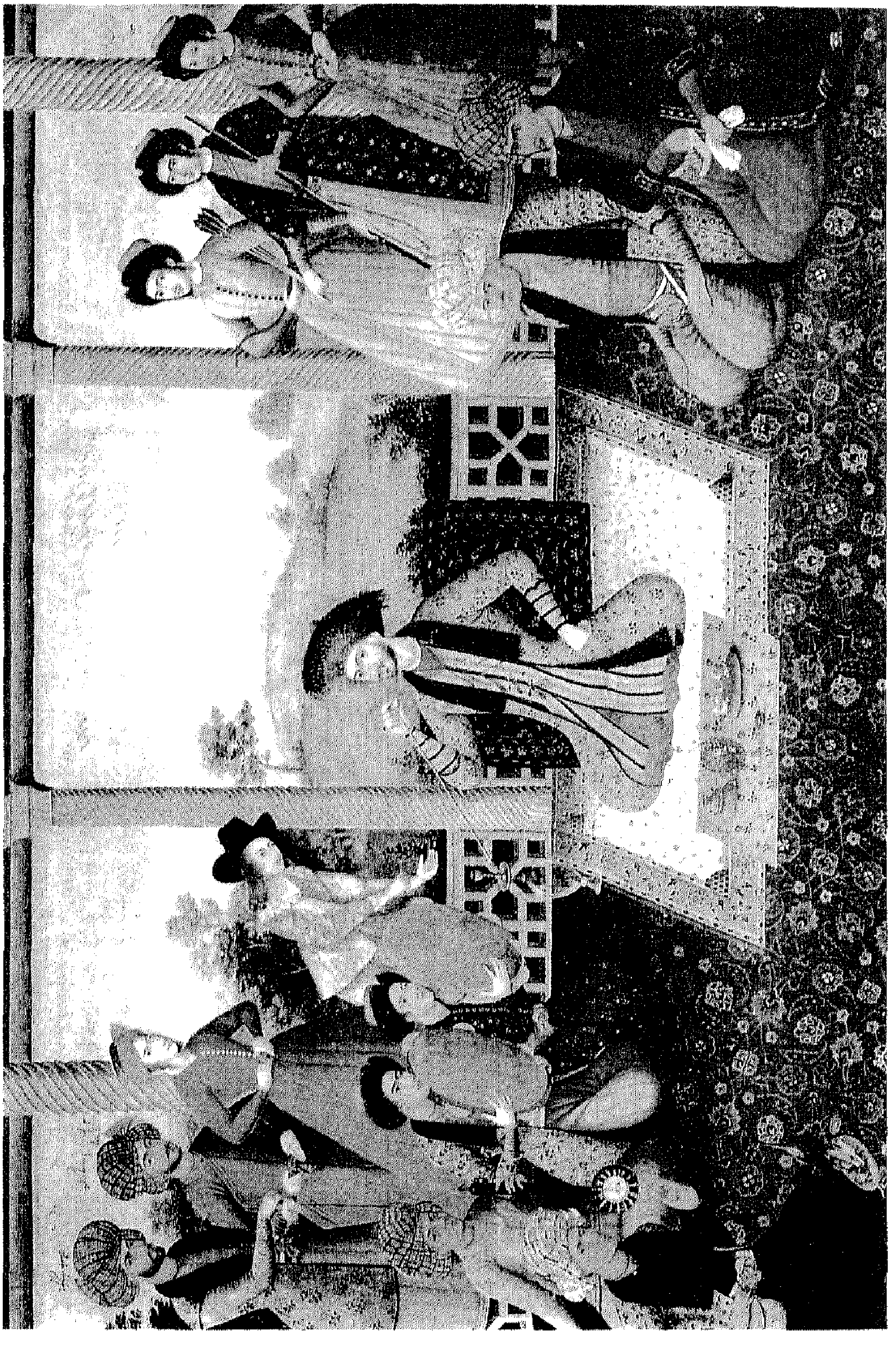
گویا، این گرایش نو در نقاشی ایران از عهد شاه عباس دوم و با کار بهرام سفره‌کش آغاز شد.[۷] به نظر می‌رسد که او قصد داشت نقاشی مکتب *اصفهان* را با نقاشی گورکانی هند تلفیق کند. شیخ عباسی محتملاً شاگرد او بوده است. تأثیر نقاشی گورکانی در کار این نقاش نیز به چشم می‌خورد. اما علیقلی جبادار کارش را با بهره‌گیری از منابع اروپایی آغاز کرد. از لقب او چنین برمی‌آید که در دربار منصب اسلحه‌داری داشته است (حتی ممکن است که او اصلاً ایرانی نبوده، زیرا «فرنگی» نیز نامیده می‌شده است). در آثار اولیه‌اش به تقلید صرف از نمونه‌های اروپایی می‌پرداخت (ت ۵۲)، لیکن در اثر آشنایی بیشتر با سنت ایرانی توانست به شیوهٔ التقاطی خاص خود دست یابد. «در تصویر چهره‌ها، مهارت علیقلی بیش از محمد زمان است، زیرا که اساساً درک کامل‌تری از برجسته‌نمایی دارد. برعکس،

---

۶. نگاه کنید به:

Sheila R. Canby, *Persian Painting*, London, 1993, 113.

۷. نگاه کنید به: سودآور، ا، پیشین، ص‌ص ۳۶۵-۳۶۷.



۵۱. تصویری در یک مرقع (مرقوم علیقلی جبادار): شاه سلیمان، درباریان و نوازندگان، محتملاً اصفهان، حدود ۱۰۷۵ ه‍.ق.



۵۲. تصویری در یک مرقع (مرقوم علیقلی جبادار): زنی در جامهٔ اروپایی ایستاده کنار حوض، محتملاً اصفهان، حدود ۱۰۶۵ هق.

پیکرهای علیقلی معلق به نظر می‌رسند و منظرۀ پسزمینه بر آنها چیره شده است، حال آنکه، پیکرهای محمد زمان بر زمین استوار شده‌اند و بیننده تمامی وزنشان را احساس می‌کند».[۸]

محمد زمان نامدارترین نقاش در این زمره است. او می‌بایست زیر نظر استادانی چون معین مصور و شیخ عباسی آموزش دیده باشد. همچنین می‌توان حدس زد که با نقاشان اروپایی مقیم اصفهان ارتباط داشته، و اسلوبهای طبیعت‌نگاری را از آنان آموخته است (ت ۵۳). علاوه بر این، محتملاً او با دقت در آثار تصویری اروپایی و هندی، و حتی از طریق رونگاری این‌گونه تصاویر توانسته است مسائل فنی مورد علاقۀ خود را حل کند.[۹] در هر حال، محمد زمان به سبب مهارتش موقعیتی ممتاز در کارگاه سلطنتی به دست آورد، و سفارشهای مختلف ــ از مصورسازی نسخه‌ها تا بازنگاری آثار اروپایی ــ به او داده شد. کثیری تصویر کتاب، تک‌نگاره، آبرنگ و قلمدان لاکی از او برجای مانده است که برخی از آنها رقم «یا صاحب‌الزمان» دارند. تصویر «دیدار مجنون و پدرش در بیابان» (لوحۀ رنگی ۲۱) و نیز سه مجلس برای خمسه تهماسبی (۹۴۶-۹۵۰ هق)[۱۰]، ویژگی‌ها و کمال سبک او را نشان می‌دهند. علایم مشخصه‌ای چون ابرهای پنبه‌یی، درخت شکسته، پوستۀ ترک‌خوردۀ درختان تنومند، و تپه‌های سنگی را در اکثر آثارش ــ چه تصاویری که از نمونه‌های اروپایی و هندی برداشت کرده، و چه در قلمدانها، آبرنگها، و تصاویری که برای نسخ خطی ساخته است ــ می‌توان دید. باری، محمد زمان در شیوه و اسلوب نقاشی ایرانی تغییری مهم ایجاد کرد. کار او از این جنبه هم اهمیت دارد که سرمشقی برای بسیاری از نقاشان بعدی به وجود آورد (ت ۵۴).

تداوم فرنگی‌سازی

سبک محمد زمان توسط پسرش، **محمدعلی**، انسجام بیشتری پیدا کرد و تا پایان دورۀ فرمانروایی صفویان صورت قانونمند و رسمی به خود گرفت (ت ۵۵). لیکن، در جوّ ناآرام زمان نادرشاه (۱۱۴۸-۱۱۶۰ هق)، نقاشی درباری از تحول بازماند. اگرچه جریان

---

۸. همان، ص ۳۶۹

۹. بسیاری از پژوهشگران بر این گمان بوده‌اند که محمد زمان برای هنرآموزی به ایتالیا اعزام شد و مدتی نیز در دربار شاهجهان گورکانی کارکرد. کریم‌زاده بر اساس مستندات قابل قبول این نظر را رد کرده است. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به:

کریم‌زاده تبریزی. م، پیشین (جلد دوم)، ص‌ص ۷۲۷-۸۱۳.

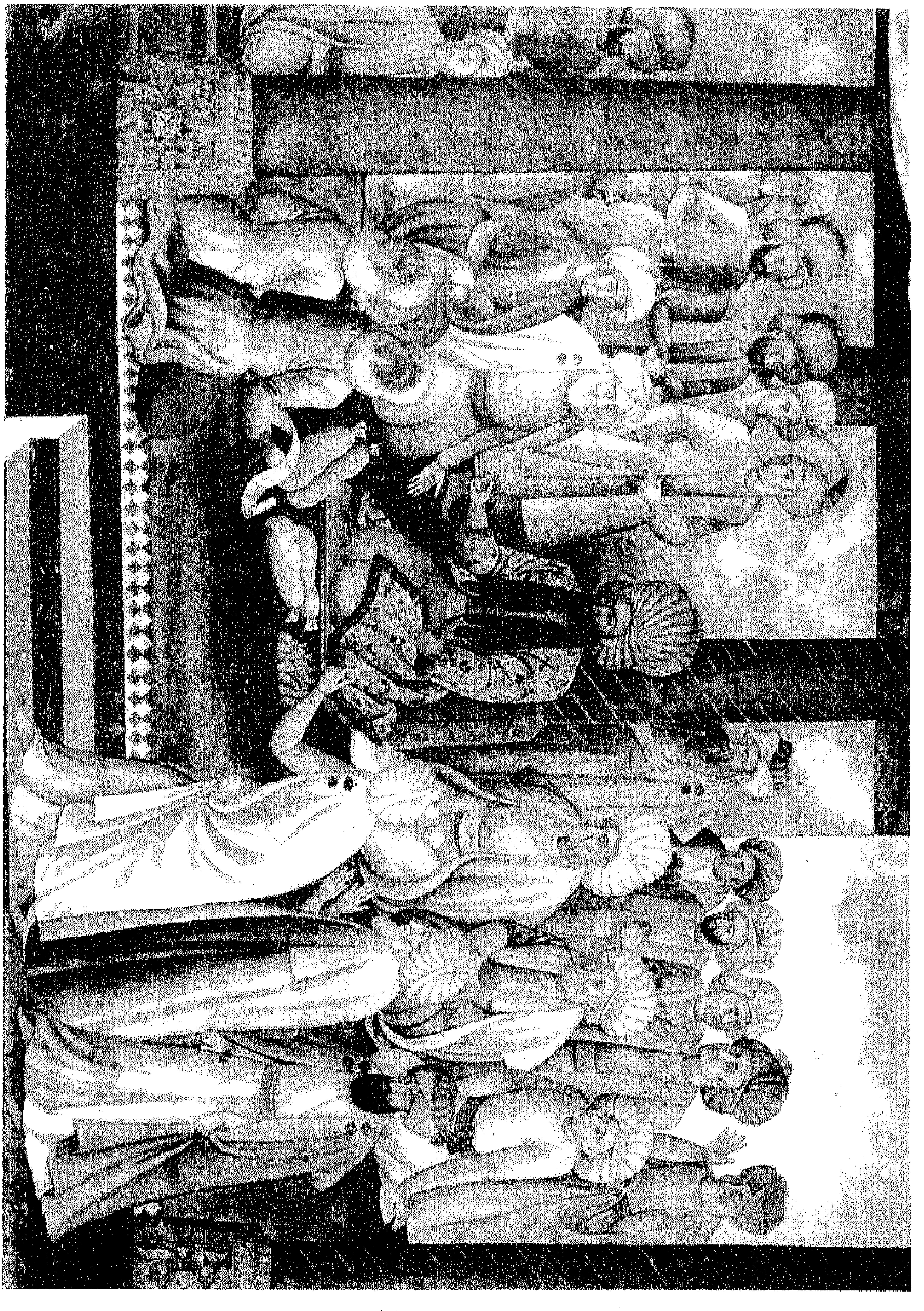
۱۰. این سه مجلس («پیکار بهرام گور با اژدها»، «فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام گور»، و «بزم بهرام گور و شاهدخت هندی») در سال ۱۰۸۶ ه ق نقاشی شده‌اند. ممکن است «دیدار مجنون و پدرش در بیابان» نیز به منظور الصاق به همین نسخه تصویر شده باشد.



۵۳. تکه‌ای از یک نقاشی دیواری (منسوب به محمدزمان): خدمتکاران یک ضیافت در هوای آزاد، محتملاً اصفهان، اواخر سدهٔ یازدهم هجری قمری.



۵۴. بخشی از نقاشی روی قلمدان (مرقوم محمدزمان): گل و مرغ، محتملاً اصفهان، ۱۰۷۰ ه‍.ق.



۵۵. یک قطعه نقاشی (مرقوم محمدعلی بن محمدزمان): شاه سلطان حسین هدایای عید نوروز را تقسیم می‌کند، اصفهان، ۱۱۳۴ هق.

فرنگی‌سازی به کندی ادامه یافت، کیفیت نسخه‌های خطی و نقاشیها نسبت به سدهٔ یازدهم نازل‌تر شد. نسخهٔ مصور *تاریخ جهانگشای نادری* (۱۱۷۱ هق)[۱۱] از معدود آثار ممتاز این دوره به شمار می‌آید. در تصاویر این نسخه شیوهٔ پیکرنگاری و ضوابط ترکیب‌بندی محمد زمان را می‌توان بازشناخت (ت ۵۶). از ویژگیهای تصاویر مزبور این است که جنگهای نادرشاه و سایر وقایع مهم روزگار او را به طور مستند نشان می‌دهند. دو تکچهرهٔ رنگ روغنی نادرشاه نیز از آن سالها بر جای مانده که سخت متأثر از چهره‌نگاری اروپایی‌اند.[۱۲] معلوم نیست که پدیدآورندگان این آثار چه کسانی بوده‌اند. یقیناً، نادرشاه برخی از نقاشان دربار صفوی را به خدمت گرفته بود، ولی ممکن است که نقاشان دیگر ایرانی (و یاهندی) نیز برای او کار می‌کرده‌اند.[۱۳]

موضوع یکی از دیوارنگاره‌های الحاقی به تالار اصلی کاخ چهلستون جنگ بین سپاهیان ایران و هند در ناحیهٔ کرنال [نزدیک دهلی] است. نادرشاه تبرزین به دست و سوار بر اسب و محمدشاه گورکانی سوار بر فیل در میان انبوه سپاهیان به چشم می‌خورند. این نقاشی رنگ روغنی مجالس جنگ نسخهٔ یادشدهٔ *جهانگشای نادری* را به یاد می‌آورد. در واقع ویژگیهای اروپایی آن «همچون سایه‌اندازی رنگ، برجسته‌نمایی، جامه‌سازی و ژرفانمایی، همه سطحی است؛ و ادراک تصویری و مضمون کار به طور خطاناپذیر ماهیت ایرانی خود را محفوظ داشته است».[۱۴]

از رقم «صادق‌الوعد» بر روی این دیوارنگاره می‌توان پی برد که آن را محمد صادق نقاشی کرده است. بی‌شک، محمد صادق برجسته‌ترین نقاش سدهٔ دوازدهم بود و در زمینه‌های مختلف آثاری قابل ملاحظه از خود بر جای گذاشت (ت ۵۷). بهترین پرده‌های رنگ روغنی‌اش را به سفارش حکام زند در شیراز اجرا کرد. او آثارش را با عنوان «آقاصادق» نیز رقم می‌زد.

بنا بر مدارک موجود، در عهد افشاریان شیوه‌های مختلف فرنگی‌سازی در خارج از

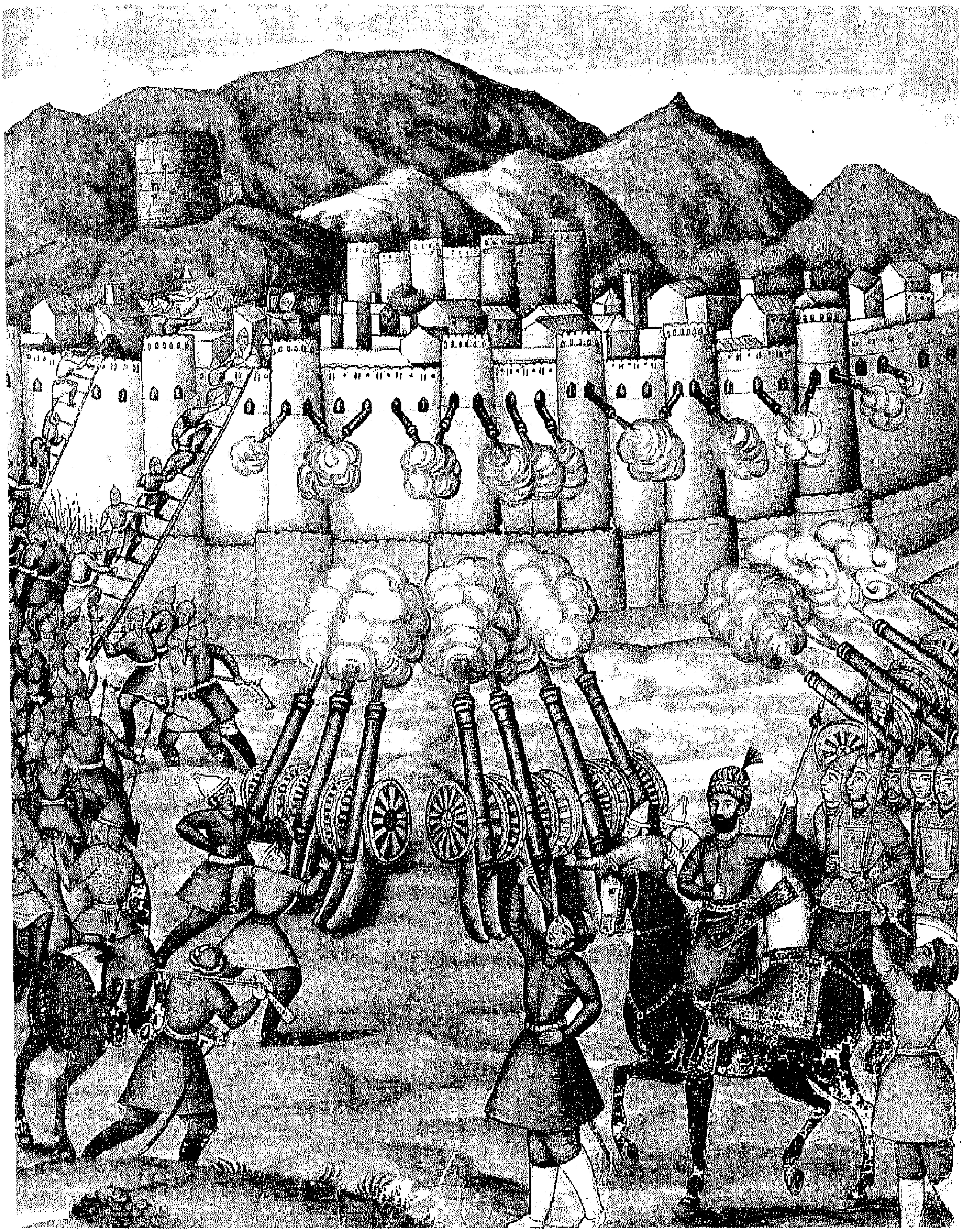
---

۱۱. این گزارشی است از زندگی و جنگهای زمان سرداری و پادشاهی نادر به قلم میرزا محمد مهدی استرآبادی (منشی نادرشاه). بجز نسخهٔ مزبور که ۱۴ تصویر دارد، نسخهٔ مصور دیگری از کتاب جهانگشای نادری شناخته نشده است. این نسخهٔ مصور که اکنون در یک مجموعهٔ خصوصی در تهران حفظ می‌شود، در سال ۱۳۷۰ ش به چاپ رسید.

۱۲. یکی از این دو تکچهره در ادارهٔ روابط مشترک‌المنافع [لندن] نگهداری می‌شود؛ و دیگری (نادرشاه تسبیح به‌دست و نشسته روی قالی) در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت [لندن] محفوظ است. این تکچهرهٔ دوم محتملاً کار محمدرضا هندی بوده است.

۱۳. همچنین گفته می‌شود که نادرشاه تعدادی نقاشی و نسخهٔ مصور را همراه غنایم دیگر از هند به ایران آورد.

۱۴. بی.دبلیو. رابینسن، نقاشی پس از دورهٔ صفوی در هنرهای ایران، پیشین، ص ۲۲۵.



۵۶. یک تصویر از نسخهٔ جهانگشای نادری (منسوب به محمدعلی‌بیک نقاشباشی): جنگ نادر با افغانها، حدود ۱۱۷۰ هق.



۵۷. بخشی از نقاشی روی قلمدان (مرقوم محمدصادق): افسر هندی اسبش را رام می‌کند، شیراز، ۱۱۹۴ هـ.ق.

حوزهٔ دربار نیز ادامه داشت. موضوعها عمدتاً عبارت بودند از: گلها و پرندگان، تکچهرهٔ زنان، زوجهای دلداده، سواران رزمنده یا شکارگر، و گهگاه مجالسی از منظومه‌های تغزلی و روایات مسیحی. تحت حمایت کریم‌خان زند (حدود ۱۱۷۵-۱۱۹۳ ه‌ق)، بازار هنر رونقی تازه یافت. نقاشی روزگار او، هرچند با نقاشی اواخر سدهٔ یازدهم پیوندهای زیادی دارد، به واسطهٔ ویژگیهای پیکر و جامه قابل تشخیص است. زنان معمولاً چاق با چهرهٔ گرد و چشمان درشت مجسم می‌شدند و مردان با چهرهٔ گرد بدون ریش و موی تُنک. زنان پیراهن نازک، شلوار لوله‌ای گشاد و نیم‌تنهٔ بلند و پُرتکمه می‌پوشیدند و مویشان را با نیمتاج یا کلاهی می‌آراستند؛ و مردان جبه‌ای چسبان بر تن می‌کردند و شالی بر کمر می‌بستند و عمامهٔ بلند یا کلاه پوستی و یا سرپوشی شبیه کلاهک زنان بر سر می‌گذاشتند (ت ۵۸). نکتهٔ قابل توجه این است که نقاشی عهد زندیان هیچ‌گاه به صورت هنری شکوهمند متظاهر نشد.

کریم‌خان زند *شیراز* را مرکز فرمانروایی خود کرده بود و با الگوبرداری از معماری عهد صفوی می‌کوشید عظمتی همچون *اصفهان* سدهٔ یازدهم بدان ببخشد. *شیراز* در این دوره «شاهد رشد گرایش به تلفیق و ترکیب قالبهای صفوی، سبک اساساً چهره‌نگاری درباری اروپایی و ذوق و سلیقهٔ عامیانه بود. نتیجهٔ این تلفیق، خامدستانه و خشن بود، چون هنرمندان عهد زندیه به خاطر اصلاح تأکید مضاعف و مورد نظرشان بر سه بُعدیت، در صدد برآمدند تا ترکیب‌بندی اثر را با وارد کردن عناصر عارضی تزیینی نظیر دسته‌ای از گلهای دل‌انگیز رنگارنگ بر روی ردای پیکرها، پارچه‌ها و پرده‌ها، چارچوبها و کف اتاقها، تا حدودی روشن و دلچسب سازند».[۱۵] خواهیم دید که ادامهٔ این روش تلفیق عناصر تصویری (سه بُعدی) و تزیینی (دو بُعدی) نتایج درخشانی را در نقاشی عصر فتحعلیشاه قاجار به بار می‌آورد.

بارزترین مشخصهٔ تاریخ نقاشی سدهٔ دوازدهم رواج گونه‌های تازهٔ هنر تصویری است. بسیاری از نقاشان این دوره استعدادشان را عمدتاً در تزیین اشیایی چون قلمدان، قاب آیینه، جلد کتاب، صندوقچهٔ جواهر، سینی و جز اینها به کار بردند. این نوع نقاشی که «زیر لاکی»[۱۶] نام گرفته است، از میانهٔ سدهٔ یازدهم هجری متداول شد (محتملاً محمد زمان

---

۱۵. جان رُبرتو اسکارچیا، هنر صفوی، زند، قاجار، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۶۷، ص ۴۱.

۱۶. نوعی نقاشی آبرنگ بر روی اشیای مقوایی است، که رویهٔ آن با مادهٔ جلادهنده [لاک] پوشانیده می‌شود. روند کار به‌طور خلاصه چنین است: نخست، شیء مورد نظر را با خمیر کاغذ و چسب [پاپیه ماشه]، و به مدد قالبهای چوبین مخصوص می‌سازند (ممکن است سازنده، خودِ نقاش باشد). سپس سطح شیء را بوم‌سازی می‌کنند تا آماده برای نقاشی شود. برای اجرای طرح از رنگمادهٔ محلول در آب استفاده می‌کنند. در پایان، سطح نقاشی‌شده را با قشری ضخیم از روغن کمان (مخلوطی از روغن بزرَک، روغن سندروس، و روغن جلا) می‌پوشانند. از این رو، نقاشی زیر لاکی نمودی همانند نقاشی رنگ‌روغنی دارد.



۵۸. پردهٔ نقاشی (مرقوم محمدصادق)؛ چهرهٔ رستم‌خان زند، شیراز، حدود ۱۱۹۳ ه‌ق.

نخستین کسی بود که به قلمدان‌نگاری پرداخت). در ابتدا، موضوعهای رایج عبارت بودند از: گل و بلبل، تکچهرهٔ زنان، و یا چند پیکر با منظره‌ای در پسزمینه. بعدها، قطعات تذهیب و خوشنویسی نیز به ترکیب‌بندیهای تصویری افزوده شدند. رواج قلمدان‌نگاری را می‌توان با عواملی چون رکود مصورسازی کتاب در دربار، پیدایی حامیان جدید از میان دولتمندان شهری، و اهمیت موقعیت حرفه‌ای نقاش مرتبط دانست.

نقاشانی چون محمدعلی (پسر محمدزمان)، علیقلی (پسر شیخ عباسی) و محمدصادق در قلمدان‌نگاری هم فعالیت داشتند؛ اما علی اشرف منحصراً در عرصهٔ نقاشی زیر لاکی فعالیت می‌کرد. او آثارش را با سجع «زیعد محمدعلی اشرف است» رقم می‌زد. بنابراین، احتمال دارد که او شاگرد محمدزمان و یا محمدعلی بوده باشد. علی اشرف عمدتاً به موضوع گل و مرغ می‌پرداخت. از ویژگیهای کارش این بود که انبوه گلهای ریز و رنگارنگ را با اسلوب پرداز بر زمینهٔ تیرهٔ نقاشی می‌کرد. از میان شاگردانش باید به محمدهادی (اول) و آقا باقر اشاره کرد که هر دو استادانی نامدار شدند: اولی در تذهیب و تشعیر مرقعات؛ و دومی در قلمدان‌نگاری، نقاشی آبرنگ و رنگ روغنی. نکتهٔ شایان توجه این است که نقاشی زیر لاکی عهد زندیان به لحاظ سبک با نقاشی رنگ روغنی و دیوارنگاری آن زمان پیوند داشت؛ درست همانگونه که نگارگری و دیوارنگاری سدهٔ یازدهم با یکدیگر مرتبط بودند. چون محمدصادق در همهٔ زمینه‌های نقاشی فعال بود، این ارتباط در آثارش آشکارتر است.

نقاشی عهد زندیه که خود ادامه دهندهٔ سنت فرنگی‌سازی صفوی بود، با مختصر تغییری به دورهٔ قاجار انتقال یافت. می‌توان گفت که مکتب موسوم به «قاجاری» در واقع از عهد کریم‌خان زند آغاز شد. چنانکه مثلاً در یک پردهٔ رنگ روغنی مورخ ۱۱۷۳ هـ ق با امضای «یا باقرالعلوم» (سجعی که آقا باقر به کار می‌برد)، ویژگیهای سبک شناختی نقاشی عصر فتحعلیشاه را می‌توان دید.[۱۷]

پیکرنگاری درباری

در زمان فتحعلیشاه شرایط برای تجدید حیات هنر درباری مناسب بود. شاه قاجار شماری از برجسته‌ترین هنرمندان را در پایتخت *(تهران)* گرد آورد، و آنها را به کار نقاشی پرده‌های بزرگ اندازه برای نصب در کاخهای نوساخته گماشت.[۱۸] نخستین نقاشباشی دربار قاجار میرزا بابا نام داشت که از او چندین پردهٔ رنگ روغنی و تصاویر یک دیوان اشعار

---

۱۷. در این پرده، زنی بادبزن به‌دست با پیراهن بدن‌نما و شلوار لوله‌ای گشاد برمخده‌ای تکیه داده است. بخشی از یک اُرسی و پرده‌ای جمع شده در پشت سر او به چشم می‌خورد.

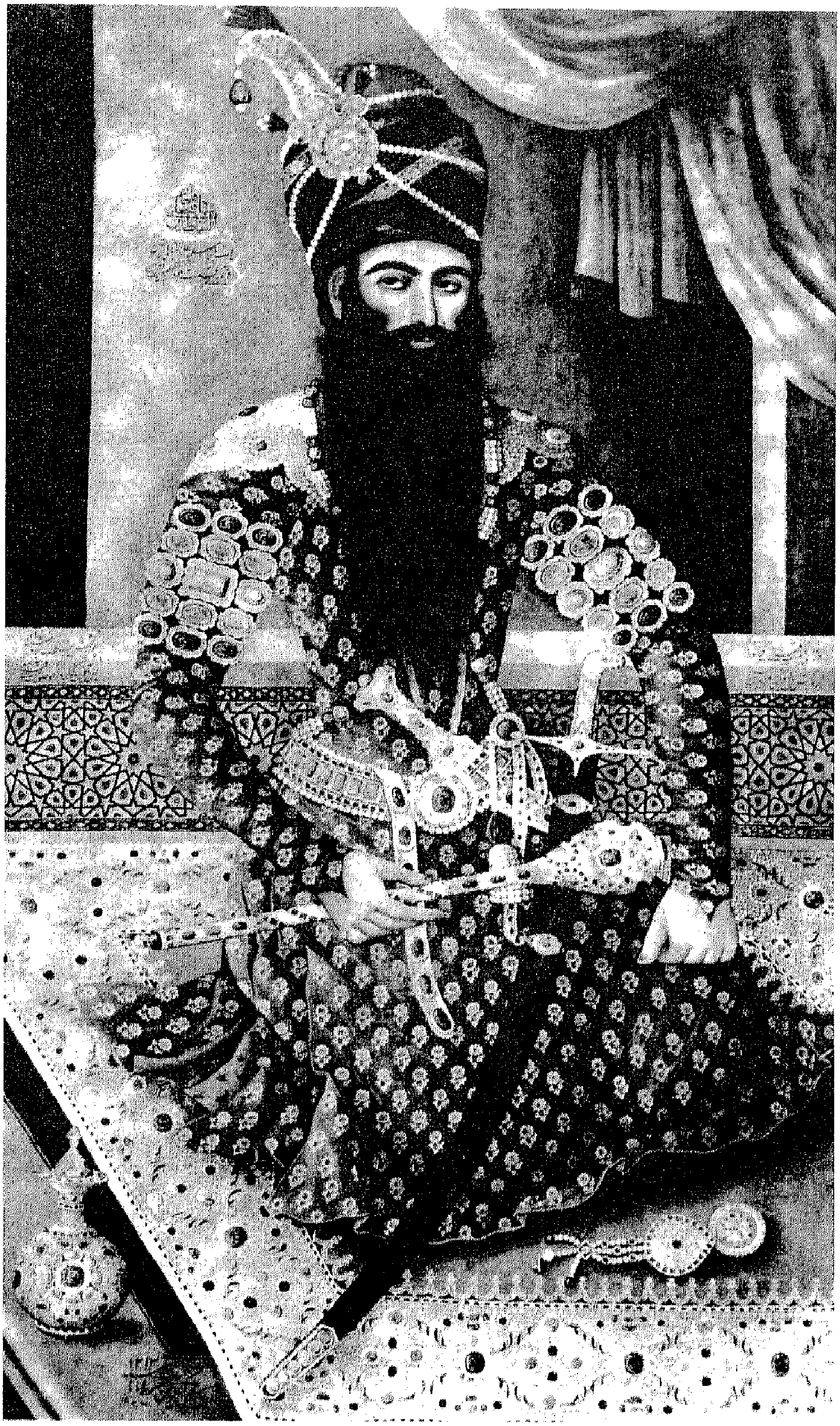
۱۸. دقیقاً به همین سبب است که این پرده‌های نقاشی غالباً به شکل و قوارهٔ طاقچهٔ تالارها ساخته شده‌اند.

فتحعلیشاه مربوط به سالهای اولیهٔ سلطنت این شاه بر جای مانده‌اند.

بهترین نقاشی میرزا بابا، شمایلی است از فتحعلیشاه با عمامهٔ جقه‌دار و جامه و اسلحهٔ گوهرنشان، که جلوی پنجره‌ای بر روی یک قالیچهٔ مرصع نشسته است (ت ۵۹). این پرده از هر حیث ویژگیهای یک سبک رسمی جدید را نشان می‌دهد؛ و برجسته‌ترین نقاشان درباری تا آغاز سلطنت ناصرالدین‌شاه کمابیش تابع ضوابط آن بوده‌اند. عمده مشخصات این سبک عبارت‌اند از: ترکیب‌بندی متقارن و ایستا با عناصر افقی و عمودی و منحنی؛ سایه‌پردازی مختصر در چهره و جامه؛ تلفیق نقشمایه‌های تزیینی و تصویری؛ و رنگ گزینی محدود با تسلط رنگهای گرم به‌خصوص قرمز. بدین سان، قرنی پس از انقراض سلطنت صفویان، سبکی منسجم و مکتبی متشکل در نقاشی ایران پدید می‌آید که با توجه به ویژگیهای موضوعی و کاربُردی نقاشیها، عنوان «پیکرنگاری دربُاری» را برای این مکتب مناسب می‌دانم.

پیکرنگاری درباری نمایانگر اوج هم‌آمیزی سنتهای ایرانی و اروپایی است در یک قالب پالایش یافته و شکوهمند. به سخن دیگر، این مکتبی است که در آن روشهای طبیعت‌پردازی، چکیده‌نگاری و آذینگری به طرز درخشان با هم سازگار شده‌اند. در این مکتب، پیکر انسان اهمیت اساسی دارد؛ ولی به رغم بهره‌گیری از اسلوب برجسته‌نمایی، همواره شبیه‌سازی فدای میثاقهای زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود. غالباً، شاه، شاهزادگان، و رامشگران درباری تنها در برابر اُرسی یا پنجره‌ای که پرده‌اش به کنار جمع شده است، قرار گرفته‌اند. مردان با ریش بلند و سیاه، کمر باریک، و نگاه خیره در حالی که دستی بر شال کمر و دست دیگری بر قبضهٔ خنجر دارند، نمایانده شده‌اند. و زنان با چهرهٔ بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و انگشتان حنا بسته در حالتی مخمور به تصویر درآمده‌اند (لوحهٔ رنگی ۲۲). همگی در جامگان زربفت و مروارید نشان، و غرق در جواهر و زینتها تجسم یافته‌اند. سریر، تاج، کلاه، سلاح، قالیچه، مخده و جز اینها نیز سراسر نقشدار و فاخر هستند. به طور کلی، افراد بیشتر به واسطهٔ اشیاء معرفی می‌شوند، و کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آنها مشهود نیست. اشیاء فرعی چون صراحی و جام، میوه و گلدان و غیره، فضای دو بُعدی تصویر را پُر می‌کنند. در برخی پرده‌ها چشم‌اندازی از طبیعت یا معماری در پسزمینه به چشم می‌خورد.

مهرعلی برجسته‌ترین نقاش دربار فتحعلیشاه به شمار می‌آید. پرده‌های برجای مانده از این نقاش حاکی از آنند که او بیش از همکارانش در نمایش شوکت شاهانه توفیق یافته است. مهرعلی به‌خصوص در یک شمایل تمام قد فتحعلیشاه با تاج کیانی و عصای مرصع نهایت ذوق و مهارتش را نشان داده است (لوحهٔ رنگی ۲۳). در این پرده، «انتخاب حالت ایستادن



۵۹. پردهٔ رنگ روغنی (مرقوم میرزابابا): فتحعلیشاه نشسته روی قالیچه مرصع و ساعتی در جلویش، تهران، ۱۲۱۳ هـ.ق.

شاه با یک بازوی بالا آورده و یک دست بر کمر زده جلوهٔ شکوهمند خاصی را به وجود می‌آورد؛ و ریش پهن سیاه و انبوه جواهر جامه و تاج جقه‌دار بزرگ او، این جلوه را دو چندان می‌کند».[۱۹] ظرافت طراحی، وسواس در رنگ‌گزینی و استادی در اجرای کار چنان هست که بتوان این پرده را در زمرهٔ بهترین آثار نقاشی ایران قلمداد کرد. محتملاً، مهرعلی به چهره‌نگاری از زنان درباری نیز می‌پرداخت، ولی این قبیل پرده‌هایش فاقد امضاء هستند.

عبدالله‌خان از دیگر نقاشان خاصهٔ فتحعلیشاه بود و از او تکچهره می‌کشید. او دیوارنگاره‌ای عظیم از مراسم سلام نوروزی فتحعلیشاه در تالار بار عام کاخ نگارستان اجرا کرده بود (۱۲۲۸ ه‍ ق)، که اکنون از بین رفته است. اما بر اساس مدارک موجود[۲۰] می‌توان این دیوارنگاره را به تصور درآورد: در مجلس مرکزی فتحعلیشاه در میان دوازده تن از پسرانش بر سریر نشسته است؛ و در زیر تخت او شش غلام جنگ‌افزارهای شاهانه را حمل می‌کنند. در دیوارهای جانبی، صفوف طویل درباریان (در بالا) و سفیران دول خارجی (در پایین) قرار گرفته‌اند. مجموعاً، ۱۱۸ نفر در مراسم حضور دارند. ترکیب‌بندی متقارن و سترگنمای این دیوارنگاره بار دیگر ما را با الگویی روبرو می‌کند که از دیر زمان برای صحنه‌های جلوس شاهانه به کار می‌رفته است (ت ۶۰).

محمدحسن افشار، **ابوالقاسم**، و نیز نقاشان جوان‌تری چون **سید میرزا**، **احمد**، **محمد**، (شیرین‌نگار) در این زمان کار می‌کرده‌اند. در آثار این نقاشان، به رغم برخی تفاوتها در انتخاب موضوع و شیوهٔ کار، ویژگیهای کلی مکتب پیکرنگاری درباری را می‌توان بازشناخت (ت ۶۱ و ت ۶۲). میرزابابا، مهرعلی و سیدمیرزا علاوه بر پرده‌نگاری رنگ روغنی به کار نقاشی زیرلاکی و مصورسازی کتاب هم می‌پرداخته‌اند. مهرعلی در نقاشی پشتِ شیشه[۲۱] نیز دست داشت و با این اسلوب، چند تکچهرهٔ استادانه از فتحعلیشاه و درباریان قاجار از خود بر جای گذاشته است.

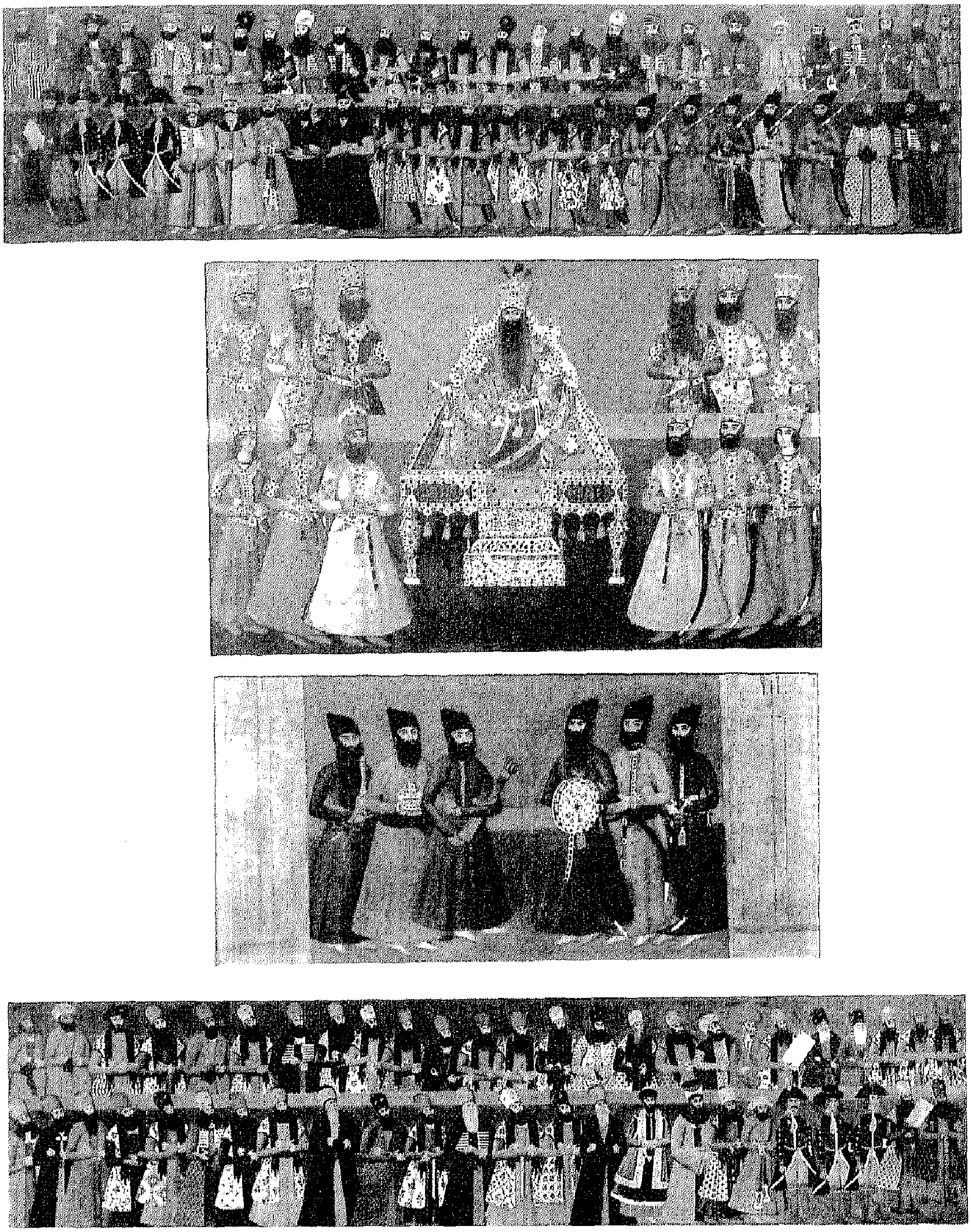
---

۱۹. نگاه کنید به:

S.J. Falk, *Qajar Painting*, London, 1972, P. 35.

۲۰. این مدارک مشتمل‌اند بر گزارشهای ادوار برأن و چند نویسنده دیگر که دیوارنگارهٔ مزبور را دیده‌اند؛ و نیز چند رونگاشت کوچکتر از اصل، که توسط نقاشان دیگر اجرا شده و یکی از آنها در کتابخانه ادارهٔ هند [لندن] موجود است.

۲۱. اسلوب نقاشی پشت شیشه محتملاً از باواریا [آلمان] به ایران آمد، و عمدتاً به صورت نوعی هنر مذهبی عامیانه رواج پیدا کرد.



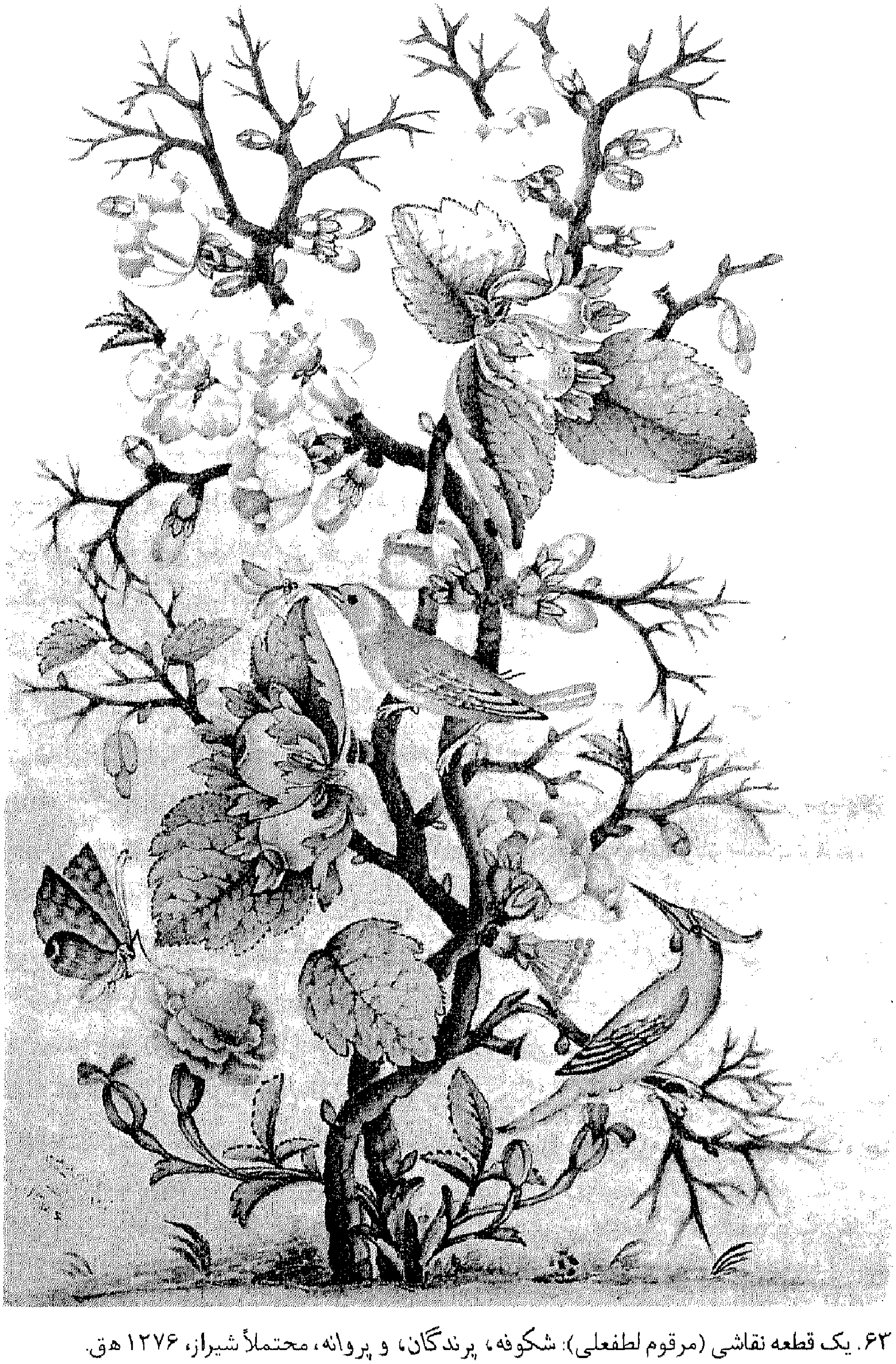
۶۰. چهار قطعه نقاشی روی کاغذ (برگرفته از یک دیوارنگاره کار عبدالله‌خان): مراسم سلام نوروزی فتحعلیشاه، تهران، حدود ۱۲۳۰ هـ.ق.



۶۱. پردهٔ رنگ روغنی (مرقوم محمدحسن): شاهزاده‌ای که تفنگی در دست دارد، تهران، نیمهٔ نخست سدهٔ سیزدهم هجری قمری.



۶۲. پردهٔ رنگ روغنی (منسوب به محمد): زنی که روبنده‌اش را کنار زده است، میانهٔ سدهٔ سیزدهم هجری قمری.



۶۳. یک قطعه نقاشی (مرقوم لطفعلی): شکوفه، پرندگان، و پروانه، محتملاً شیراز، ۱۲۷۶ هق.

دورهٔ گذار

مکتب پیکرنگاری درباری که تا حد زیادی به فتحعلیشاه وابسته بود، پس از مرگ او (۱۲۵۰ هـ ق)، به راه زوال رفت؛ و در زمان محمدشاه قاجار دوباره نوعی نابسامانی در نقاشی درباری بروز کرد. از سوی دیگر، در خارج از حوزهٔ دربار، بازار انواع نقاشی رونق بسیار یافت. اواسط قرن، نجفعلی (آقانجف) در اصفهان توانست تحولی در نقاشی زیر لاکی پدید آورد. او مهارت بیشتری در طبیعت‌نگاری ــ خصوصاً در سایه‌پردازی ملایم چهره‌ها ــ نشان داد. در واقع، سبک او پلی بود میان شیوه‌های عهد کریم‌خان و عهد ناصری. نجفعلی از جمله پرکارترین نقاشان آن زمان بود و معمولاً آثارش را «یا شاه نجف» امضا می‌کرد. نقاش دیگری به نام رجبعلی در اصفهان فعال بود و تحت تأثیر مکتب پیکرنگاری درباری تکچهرهٔ عرفا و شخصیتهای مذهبی را با رنگ روغنی بر پرده می‌کشید. او نقاشیهایش را غالباً چنین رقم می‌زد: «حُسن کلک رجبعلی ز علی است».

در همین اوان، لطفعلی (صورتگر) در شیراز عمدتاً به کار نقاشی زیر لاکی و آبرنگ می‌پرداخت؛ و موضوع اصلی نقاشی‌اش گل و بلبل بود. «آقا لطفعلی نقاشی بوته‌ها و گلها و پرنده‌ها را به شیوه‌های مختلف کار کرده است. در نقاشیهایی تنها یک طراحی سادهٔ یکرنگ سیاه و یا قهوه‌یی تیره تمامی کار را شکل می‌دهد که قسمتهایی از آن با پرداز مختصری مشخص می‌شود. در بعضی کارها، پردازها فزونی می‌گیرند و یکی دو رنگ آبی یا قرمز نیز در جاهایی علاوه می‌شوند. در نمونه‌هایی هم نقاشی کامل رنگی بر متن کاغذ زمینه، بدون بوم‌سازی، کار می‌شود»[۲۲] (ت ۶۳). لطفعلی، در واپسین سالهای زندگی، چندین مجلس برای یک نسخهٔ خطی *شاهنامه* (مشهور به «شاهنامه داوری»)[۲۳] تصویر کرد. ماهیت «شهرستانی» و بی‌پیرایگی این *شاهنامه* یادآور سنت دیرین کتاب‌نگاری غیر درباری شیراز است؛ و به همین قیاس، سبک دورگهٔ نگاره‌های آن نیز ناپخته‌تر از سبک رسمی عصر فتحعلیشاه به نظر می‌آید (ت ۶۴).

در دربار محمدشاه بود که یکی از شاگردان مهرعلی به نام ابوالحسن غفاری (ابوالحسن ثانی) خوش درخشید، و سپس برای هنرآموزی و آشنایی با فن چاپ سنگی به ایتالیا فرستاده شد (حدود ۱۲۶۲). بدین سان، او نخستین هنرمند ایرانی بود که در اروپا آموزش دید. ابوالحسن در موزه‌های فلورانس و رم به رونگاری از آثار هنرمندان عصر رنسانس پرداخت. زمانی که به ایران بازگشت، ناصرالدین میرزا به پادشاهی رسیده بود. شاه جدید او

---

۲۲. آیدین آغداشلو، آقا لطفعلی صورتگر شیرازی، تهران، ۱۳۷۶، ص‌ص ۳۷-۳۸.

۲۳. محمد داوری این نسخه را به خط نستعلیق کتابت کرده و چند تصویر نیز برای آن کشیده بود. اصل نسخهٔ مزبور در موزهٔ رضا عباسی [تهران] نگهداری می‌شود.

را به مقام نقاشباشی دربار منصوب کرد. ابوالحسن غفاری (که بعداً لقب صنیع‌الملک گرفت) حتی پیش از سفر به ایتالیا مهارت خود را در شبیه‌سازی با استفاده از اسلوبِ پرداز نشان داده بود. بعداً، تحت تأثیر آثار استادان اروپایی تحولی در اسلوب و شیوه و دید هنری‌اش پدید آمد. اما اگرچه او اصول و قواعد علمی طبیعت‌نگاری را به خوبی درک کرد، همواره بر آن بود که روح سنت ایرانی را زنده نگهدارد (لوحهٔ رنگی ۲۴).

ابوالحسن غفاری در مقام نقاشباشی دربار اجرای دو سفارش بزرگ را بر عهده گرفت: یکی، نقاشی مراسم سلام نوروزی ناصرالدین شاه؛ و دیگری، مصورسازی کتاب *هزار و یکشب*. پرده‌های سلام، که می‌بایست مشابه دیوار-نگاره‌های عبدالله باشد، برای نصب در تالار پذیرایی کوشک نظامیه[۲۴] نقاشی شد. این نقاشیهای دیواری «ناصرالدین شاه را نشسته بر تخت نشان می‌دهد با فرزندان جوانش، وزیران و دولتمردان طراز اول، شمار زیادی از درباریان، و نیز صفی از فرستادگان دول خارجی در اطرافش. هیکلها همه مانند سرمشق داده شده در نگارستان (دیوارنگارهٔ عبدالله خان) به اندازهٔ طبیعی‌اند، لیکن هر یک از چهره‌ها کاملاً فردی و در تفاوتی آشکار با دیگران ساخته شده است، برخلاف اندام خشک‌زده و چوب‌نما، و صورتهای یکسانسازی شده در کار عبدالله‌خان».[۲۵] در همان اوان، ابوالحسن مصورسازی نسخهٔ خطی *هزار و یکشب*، در ۶ مجلد و مشتمل بر ۱۱۳۴ صفحهٔ تصویر را با همکاری شاگردانش به انجام رسانید.[۲۶] این نسخهٔ مصور نمایانگر واپسین کوشش برای حفظ سنت کتاب‌نگاری ایرانی است (لوحه رنگی ۲۵).

به فرمان ناصرالدین شاه مسئولیت طبع *روزنامهٔ دولت علّیهٔ ایران* به ابوالحسن غفاری سپرده شد، و مقرر شد برای هر شمارهٔ این روزنامه تصاویری از رجال و وقایع جاری تهیه و چاپ کند. چندی بعد، با اخذ لقب صنیع‌الملک، اجازهٔ تأسیس مدرسهٔ دولتی نقاشی و چاپ را گرفت. «او در محل مناسبی درکنار ارگ سلطنتی، با وسایلی که خود به منظور تشکیل یک هنرستان نقاشی از ایتالیا آورده بود، نقاشخانهٔ دولتی را برای تعلیم رایگان نقاشی به شیوهٔ

---

۲۴. باغ و کوشک نظامیه در ضلع جنوبی میدان بهارستان کنونی به دستور صدراعظم وقت، میرزا آقاخان نوری (اعتمادالدوله)، احداث شد (حدود ۱۲۷۱ هـ ق). بعد از دورهٔ قاجار، در قسمتی از این عمارت کافه رستورانی به نام لُقانطه دایر بود. پس از خرابی نظامیه، ۷ پردهٔ نقاشی ابوالحسن غفاری به موزهٔ ایران باستان انتقال یافت.

۲۵. رابینسُن. بی، [هنرهای ایران]، پیشین، ص ۲۲۹.

۲۶. ترجمهٔ فارسی الف لیلة و لیله (هزار و یک شب) نخست توسط محمدحسین تهرانی بازنویسی شد؛ سپس، در مجمع‌الصنایع ناصری به‌صورت ۶ مجلد حاوی تصویر تدوین یافت. برای تهیه این نسخهٔ مصور گروهی متشکل از ۳۴ نقاش و ۷ مذهب و صحاف زیر نظر ابوالحسن غفاری به مدت ۷ سال کار کردند. مجلدات این نسخهٔ نفیس اکنون در کتابخانهٔ کاخ گلستان [تهران] نگهداری می‌شود.



۶۴. نگاره‌ای از شاهنامهٔ داوری (مرقوم لطفعلی): کشته شدن اکوان دیو به دست رستم، فارس، ۱۲۷۹ هـق.



۶۵. یک قطعه نقاشی (کار ابوالحسن غفاری): چهرهٔ خسروخان کرمانی، تهران، نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم هجری قمری.

جدید تأسیس کرد، به طوری که در شوال ۱۲۷۸ هـ ق آمادهٔ پذیرفتن شاگرد بود.»[۲۷] فعالیت این نخستین هنرستان، هرچند دیری نپایید، در ایجاد حرکتی تازه در نقاشی ایران مؤثر افتاد.

نوآوری صنیع‌الملک به‌خصوص در عرصهٔ چهره‌نگاری واقعگرایانه رخ نمود. او نه فقط در شبیه‌سازی خصوصیات ظاهری، بلکه همچنین در نمایاندن حالات و شخصیت افراد نهایت دقت و مهارت را به‌کار می‌برد (ت ۶۵). شاگردانش، نقاشان معاصر او (از جمله بهرام کرمانشاهی)، و بسیاری از نقاشان بعدی نیز عموماً به چهره‌نگاری پرداختند؛ ولی شاید کمتر کسی توانست در عرصهٔ صورتگری روانشناختی همردیف او شود. صنیع‌الملک به موضوعهای اجتماعی نیز توجه نشان داد (اگرچه او به مقتضای موقعیت‌اش بیشتر یک چهره‌نگار درباری بود). این جنبه از واقعگرایی او درکار برخی از نقاشان عهد ناصری شکل بارزتری پیدا کرد.

پس از صنیع‌الملک، شماری از جوانان ایرانی برای هنرآموزی به اروپا رفتند. علی اکبرخان مزین‌الدوله و عبدالمطلب مستشار از این جمله بودند. مزین‌الدوله در مدرسهٔ هنرهای زیبا [پاریس] آموزش دید. پس از بازگشت به ایران (۱۲۸۵ هق)، مدتی به ناصرالدین شاه درس فرانسه و نقاشی می‌داد. همین زمان، کار تدریس نقاشی در دارالفنون[۲۸] را آغاز کرد. او، همچنین، معلم موسیقی علمی، و از نخستین بنیانگذاران تئاتر در ایران بود. مزین‌الدوله که در اسلوب رنگ روغنی مهارت یافته بود، عمدتاً به نقاشی منظره و گل می‌پرداخت؛ ولی در چهره‌نگاری با اسلوب پرداز نیز دست داشت. عبدالمطلب، نخست قلمدان‌نگاری می‌کرد و سپس به نقاشی آبرنگ و رنگ روغنی روی آورد و غالباً منظره می‌کشید. او پس از هنرآموزی در اروپا، به عنوان کارشناس در ادارهٔ پُست مشغول به کار شد.

---

۲۷. دایرة‌المعارف مصاحب، ص ۱۵۸۱.

آگهی تأسیس هنرستان مزبور به شرح زیر در روزنامهٔ دولتی به چاپ رسید: «...چون این اوقات عمل ترتیب نقاشخانه از هر حیث شده است، اعلان و اعلام می‌شود که از این تاریخ به بعد هر کس خواسته باشد طفل خود را به نقاشخانه ببرد، نقاشخانه دولتی باز است و صنیع‌الملک روزهای شنبه را خود به تعلیم شاگردان خواهد پرداخت و سایر ایام شاگردان در همان نقاشخانه از روی پرده‌های کار استاد و صورتهای باسمه فرنگستان و غیره نقاشی و به تحصیل این صنعت بدیع می‌پردازند و روزهای جمعه را که ایام تعطیل ملت و دولت است به جهت آمد و شد تماشائیان قرار شده است که از نوکران درباری و سایر اصناف اعم از هر کس طالب نقاشخانه باشد بیایند و تماشا نمایند. به جهت اطلاع ناظرین اعلان شد».

۲۸. نخستین مدرسهٔ علوم و فنون جدید در ایران. امیرکبیر تمهیدات لازم ـ از جمله، استخدام معلمانی از اتریش و ایتالیا و فرانسه ـ را برای برپاکردن این مدرسه انجام داد. اما هنگام افتتاح مدرسه (۱۲۶۸ هق)، امیرکبیر از کار برکنار و توقیف شده بود. نخستین گروهی که برای تحصیل در دارالفنون انتخاب شدند، مشتمل بودند بر ۱۰۰ تن از فرزندان شاهزادگان و دولتمردان عصر ناصری. طراحی و نقاشی نیز از جمله دروس این مدرسه بود که بعدها توسط مزین‌الدوله تدریس می‌شد.

از سوی دیگر، با تأسیس دارالفنون (۱۲۶۸ ه‍ ق)، امکان بیشتری برای آشنایی ایرانیان با اصول علمی هنر اروپایی فراهم شد. **ابوتراب غفاری، اسماعیل جلایر، علی‌اکبر مصور** (مجسمه‌ساز دربار ناصرالدین شاه) و **محمد غفاری** از جمله کسانی بودند که در این مدرسه آموزش دیدند. ابوتراب خصوصاً در شبیه‌سازی خبره شد و با مهارتی که در فن چاپ سنگی به دست آورد، تکچهره‌های عکس‌گونه‌ای از رجال عهد ناصری را در روزنامهٔ شرف[۲۹] چاپ می‌کرد (ت ۶۶). اسماعیل جلایر به شیوه‌ای شخصی در نمایش حالات درونی دست یافت. در چهره‌های گرد و نورانی او غالباً نوعی معصومیت به چشم می‌خورد (ت ۶۷). همین کیفیت است که شمایلهای مذهبی او را از کار شمایل‌سازان دیگر متمایز می‌کند. اسماعیل جلایر علاوه بر نقاشی رنگ روغنی، در سیاهقلم، قلمدان‌نگاری و خوشنویسی توأم با رنگ‌آمیزی نیز دست داشت.

محمودخان ملک‌الشعرا هنرمندی خودآموخته بود. در او روحیهٔ دانشمندی و شاعری با علاقه به نوآوری آمیخته شده بود. محمودخان عمدتاً به موضع‌نگاری[۳۰] و نقاشی از چشم‌اندازهای شهری می‌پرداخت. موضوع بسیاری از نقاشیهایش عبارت‌اند از باغها، ساختمانها و خیابانهای شهر *تهران*. در تصاویر دقیق و مستندی که از کاخهای سلطنتی کشیده است، توانایی خود را در کاربست قواعد پرسپکتیو و بازنمایی نور نشان داده[۳۱]. طرز رنگ‌آمیزی و اسلوبِ پرداز نقطه‌ای او نیز تازگی دارد. لیکن، اوج خلاقیت و نوجویی او را در یک پردهٔ رنگ روغنی با عنوان *استنساخ* می‌توان دید[۳۲] (لوحهٔ رنگی ۲۶). در اینجا، شعور هنری محمودخان با ابتکارات و تدابیری چون هندسی‌کردن و ساده‌سازی صور طبیعی، اغراق در شکلهای نور و سایه، تلفیق عناصر دوبُعدی و سه‌بُعدی، و اجتناب از هرگونه ریزه‌کاری غیر لازم مجال بروز می‌یابد. بی‌شک، این نقاشی کاری تازه و یکتا در آن روزگار بود، و حتی می‌توان آن را چون پیش‌نمونه‌ای برای نقاشی نوگرای معاصر ایران دانست.

از دیگر هنرمندان فعال در این زمان باید به **میرزا موسی ممیزی** و **مهدی مصورالملک** اشاره کرد. اینان، علاوه بر چهره‌نگاری از درباریان به نقاشی از زندگی و کار مردم عادی نیز می‌پرداختند (لوحه رنگی ۲۷).

---

۲۹. یکی از نشریات عهد ناصری که تحت سرپرستی میرزامحمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه چاپ می‌شد؛ و در هر شماره به معرفی یکی دو تن از درباریان می‌پرداخت. ابوتراب تا هنگامی که زنده بود مسئولیت تصویرگری این نشریه را بر عهده داشت (او در ۱۳۰۷ هجری قمری خودکشی کرد). میرزارضا کلهر نیز مطالب را خوشنویسی می‌کرد.

۳۰. Topography: بازنمایی دقیق از ساختمانها، خیابانها، ویرانه‌ها و غیره.

۳۱. نقاشان دیگری نیز در آن زمان باغها و کاخهای سلطنتی را تصویر کرده‌اند (مثلاً: یحیی غفاری، پسر صنیع‌الملک). ولی هیچ‌یک از آنها از قدرت و دقت محمودخان برخوردار نبود.

۳۲. پردهٔ نامبرده و نیز طرح آبرنگ اولیهٔ آن (۱۲۷۵ ه‍ ق) در کاخ گلستان [تهران] نگهداری می‌شود.



۶۶. تصویری در روزنامه شرف (مرقوم ابوتراب غفاری): مجسمهٔ ناصرالدین شاه سوار بر اسب. تهران، ۱۳۰۴ ه‍.ق.



۶۷. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار اسماعیل جلایر): چهرهٔ نورعلیشاه، تهران، حدود ۱۲۸۲ ه‍.ق.



۶۸. بخشی از یک پردهٔ رنگ‌روغنی (مرقوم مهدی مصورالملک): طبیب و مریض، تهران، ۱۳۰۹ هـ‌ق.

موسی در نقاشی رنگ‌روغنی و سیاهقلم مهارت داشت، و پس از مرگ ابوتراب غفاری (۱۳۰۷ هق)، مسئولیت تصویرگری روزنامهٔ شرف به او واگذار شد. مهدی چهرهٔ شخصیتها را با پرداختکاری دقیق برای روزنامهٔ *شرافت*[۳۳] نقاشی می‌کرد. پرده‌های رنگ‌روغنی او نمونه‌های شاخص مردم‌نگاری در این دوره به شمار می‌آیند (ت ۶۸).

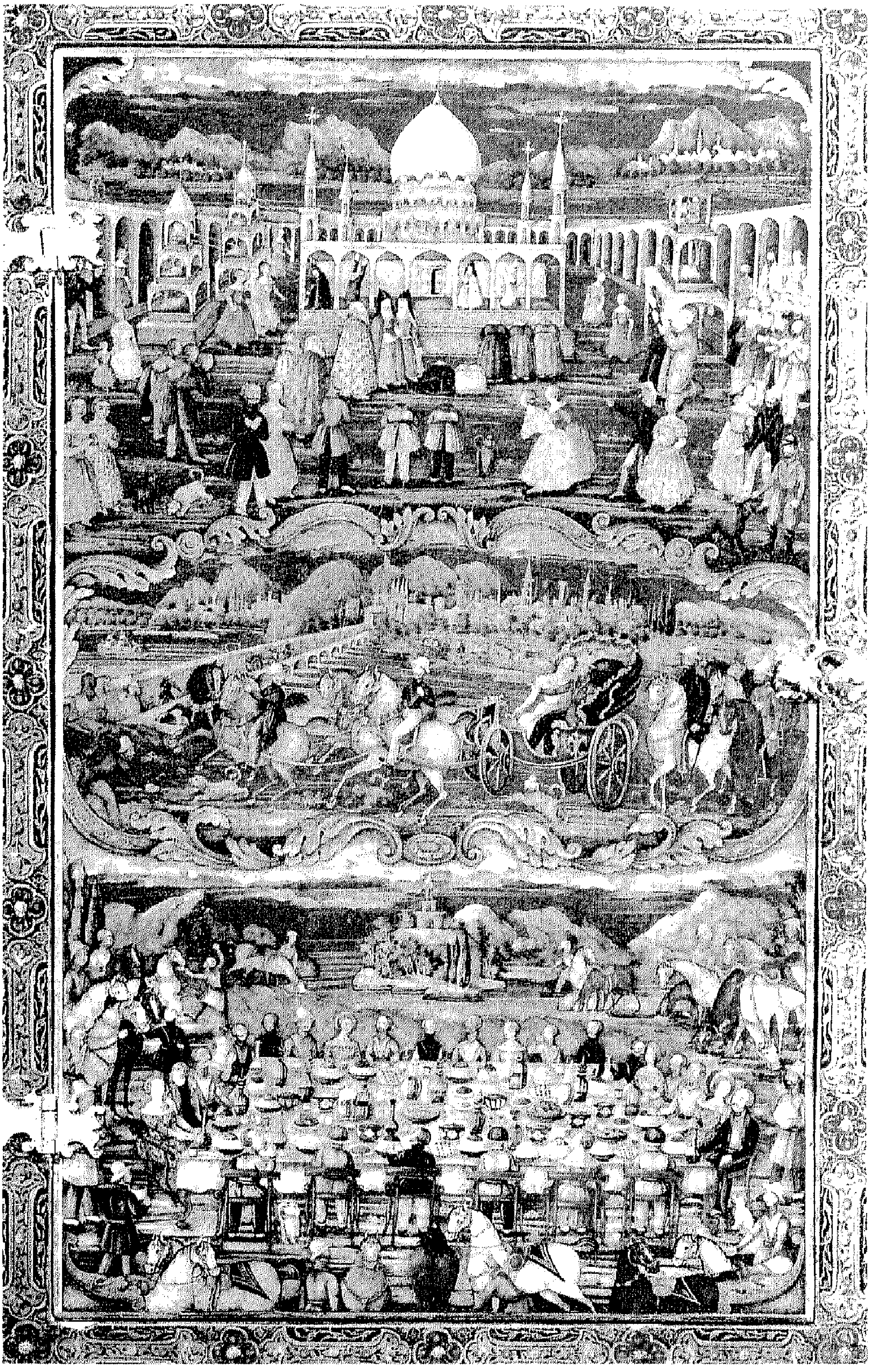
صنیع‌الملک را به دلیل پیشگامی او در کار چاپگری می‌توان پدر هنر گرافیک ایران خواند. چنانکه اشاره کردم، کار او را ابوتراب، موسی، و مهدی در نشریات *شرف* و *شرافت* دنبال کردند. رواج چاپ سنگی، مصورسازی کتابهای چاپی را هم در پی داشت. «تصویرگری کتاب روی لوح سنگی چاپْ خود زمینهٔ تازه، گرچه کم‌ارزش‌تری، برای هنرنمایی نقاش قاجاری به وجود آورد. متون کلاسیک ادب فارسی ــ فردوسی، نظامی، *کلیله و دمنه*، *بوستان*، و چه بسیار آثار نظم و نثر دیگر ــ در زمان ناصرالدین شاه به چاپهای مصور متعدد منتشر شدند، و در مجلدات اولیه نام **علیقلی خویی** مکرراً به عنوان صورتگر ذکر شده است. شیوهٔ نقاشی او طبعاً مبتنی بوده است بر آنچه که نقاشان درباری فتحعلیشاه اجرا کرده بودند، با طراحی و ادراکی عموماً ضعیف، و گاه با نیروی تخیل و طنزپردازی پرتوان.»[۳۴] **مصطفی** نیز از دیگر تصویرگران کتابهای چاپی آن زمان بود، و *شاهنامه*‌ای را به شیوهٔ طبیعتگرایانه مصور ساخت.

در نیمه دوم سدهٔ سیزدهم، کثیری از هنرمندان به نقاشی زیرلاکی و میناکاری روی آورده بودند. در اصفهان، پسران نجفعلی (**محمدکاظم**، **محمدجعفر**، **احمد**) شیوهٔ کار او را تقریباً بدون تغییر ادامه دادند. **محمداسماعیل** صحنه‌های شلوغ جنگ و رویدادهای تاریخی را با تمامی جزئیات به تصویر می‌کشید. **نصرالله حسینی امامی** در نقاشی گل و مرغ تخصص داشت، و برخلاف نقاشان پیشین، از ریزه‌کاریهای زیاده از حد احتراز می‌جست. فعالیت نقاشانی چون **آقابزرگ** و **عباس** در شیراز متمرکز بود. آقابزرگ چهرهٔ رجال قاجاری را به سیاق صنیع‌الملک تصویر می‌کرد، و عباس شیرازی، همچون بسیاری از قلمدان‌نگاران دیگر، نقشمایه‌ها و ترکیب‌بندیهای اروپایی را به کار می‌گرفت. بدین سان، صحنه‌های مسیحی، پیکرهای دورهٔ ویکتوریایی [انگلستان] و منظره‌های شهری اروپایی از رایج‌ترین عناصر تصویری زیرلاکی آن زمان بودند (ت ۶۹). در واقع، این موج گستردهٔ فرنگی‌مآبی از درون خانه‌های اشراف و ثروتمندانی که از انواع کالاهای اروپایی انباشته شده بود، برمی‌خاست. اما از سوی دیگر، قلمدانهایی هم از زیر دست استادان فن بیرون می‌آمدند که

---

۳۳. نشریه‌ای که به طور ماهانه در زمان مظفرالدین شاه چاپ می‌شد. در واقع، ادامهٔ روزنامهٔ شرف عهد ناصری بود. در شمارهٔ ۶۰ این نشریه (مورخ ۱۳۱۹ هق)، شرح زندگی کمال‌الملک همراه با تصویر او (کار مهدی مصورالملک) آمده است.

۳۴. رابینسُن. بی، پیشین، ص ۲۳۰.



۶۹. نقاشی روی جعبه آینه (کار محمد اسماعیل): ارمنیان در برابر کلیسا؛ درشکه‌سواران؛ ضیافت مقامات روسی، تهران، ۱۲۷۰ هـ.ق.

در آنها طرحهای تذهیبکاری و یا موضوعاتی چون بهرام گور و آزاده و خسرو و شیرین به چشم می‌خورد.

ملاحظه می‌شود که در نقاشی نیمه دوم سدهٔ سیزدهم هنوز انتخاب قطعی صورت نگرفته است. هنوز نقاشان (اعم از درباری و غیر درباری) کم یا بیش به سنتها و معیارهای گذشته وفاداری نشان می‌دهند. به سخن دیگر، اینان در یک مرحلهٔ انتقالی حساس، راه حل را در برخوردی دوگانه یافتند. چنین است که «در کنار موضوعات اجتماعی بعضی از آثار صنیع‌الملک، شاهد تکچهره‌های او از اعیان و اشراف زمانه‌اش می‌شویم و یا می‌بینیم که به سنت نسخه‌های مصور قدیمی، الف لیل [هزار و یکشب] را مصور می‌کند. یا محمودخان ملک‌الشعرا که در کنار نقاشی جالب توجه *استنساخ* خود، جلد قلمدان هم کار می‌کند. یا میرزا موسی که هم صورت رجال عهد [ناصری] را در روزنامهٔ شرف ترسیم می‌کند و هم به موضوعاتی انسانی و پرعطوفت می‌پردازد. یا میرزا مهدی مصورالملک و دیگران، که همین‌طور بوده‌اند».[۳۵]

پنج نسل از نقاشان ایرانی ــ از محمد زمان با مزین‌الدوله ــ با جدیت تمام یک هدف را دنبال می‌کردند، و آن درک اصول طبیعت‌نگاری اروپایی بود. این تلاش سرانجام در اواخر سدهٔ سیزدهم به ثمر رسید. محمد غفاری (**کمال‌الملک**) بیش از هر نقاش دیگری در این موفقیت سهم داشت.

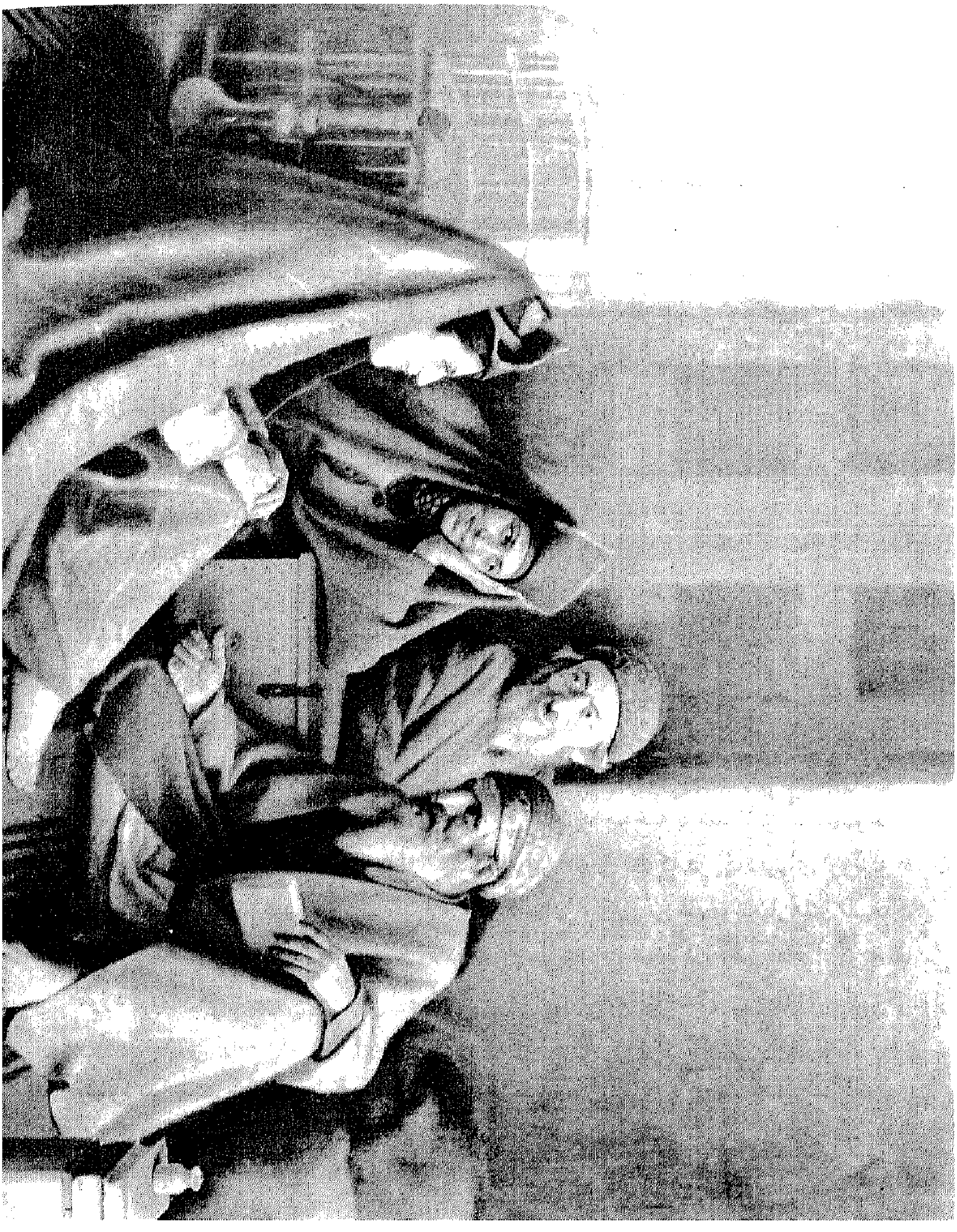
طبیعت‌نگاری در اوج

محمد غفاری، بر زمینه‌ای که مزین‌الدوله و دیگران ساخته بودند، توانست نوعی هنر آکادمیک را در دربار ناصرالدین‌شاه تثبیت کند. این هنری بود که در آکادمیهای اروپا به عنوان میراث استادان رنسانس و باژک معرفی می‌شد، ولی تمامی ارزشها و معیارهای طبیعتگرایی را به صناعتکاری استادانه تقلیل می‌داد. به راستی هم در سدهٔ نوزدهم فقط آن‌گونه نقاشی مورد قبول و تأیید محافل رسمی اروپا قرار می‌گرفت که بتواند تصویری دقیق و عکس‌گونه از واقعیت عینی ارائه دهد. در این نوع طبیعت‌نگاری جایی برای تفسیر بیانگرانه از واقعیت وجود نداشت. محمد غفاری از همان ابتدا شیفتهٔ چنین هنری شد، و به همین سبب نیز بیش از سایر معاصرانش در این جهت کوشید، گو اینکه همواره خود را پیرو استادانی چون رافائل و رمبرانت می‌دانست.[۳۶]

---

۳۵. آیدین آغداشلو، از خوشی‌ها و حسرت‌ها، تهران، ۱۳۷۱، ص‌ص ۷۸-۷۹.

۳۶. خود او گفته بود: «من طبعاً مایل به ناتورالیست‌ها و دوستدار ناتورالیسم بوده‌ام. در اوایل عمر که عکسهای ←



۷۰. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار کمال‌الملک): فالگیر یهودی، بغداد، ۱۳۲۲ هـق.

محمد غفاری هنرآموزی را در اوان نوجوانی در دارالفنون و زیر نظر مزین‌الدوله آغاز کرد. ناصرالدین‌شاه، هنگام بازدید از این مدرسه، کار او را پسندید و وی را به دربار فراخواند.[۳۷] «دیری نگذشت که شاه به او لقب *نقاشباشی و پیشخدمت حضور همایونی* داد (۱۳۰۰ هق). فعالیت مستمر او در مقام نقاش دربار و معلم شاه بسیار مقبول افتاد، و از این رو، لقب کمال‌الملک گرفت (پردهٔ معروف *تالار آینه*، از جمله مهم‌ترین آثاری بود که در این سالها به وجود آورد). پس از کشته شدن ناصرالدین‌شاه، کمال‌الملک برای مطالعه به اروپا رفت (۱۳۱۴ هق/ ۱۸۹۷ میلادی). مدتی بیش از سه سال را در فلورانس، رم و پاریس گذرانید؛ و در موزه‌ها به رونگاری از آثار استادانی چون رمبرانت و تیسین پرداخت. در پاریس با فانتن لاتور[۳۸] آشنا شد. سفر اروپا تأثیری مثبت در اسلوب کار و حتی طرز دید او گذاشت. به دستور مظفرالدین‌شاه به ایران بازگشت (۱۳۱۷ هق)، کار در دربار را ادامه داد، ولی عملاً نتوانست با خواستهای شاه جدید کنار بیاید. به عراق رفت و چند سالی را در آنجا گذرانید (۱۳۱۹-۱۳۲۲ هق). پرده‌های *زرگر بغدادی*، *فالگیر یهودی* و *میدان کربلا* را به هنگام اقامتش در عراق نقاشی کرد (ت ۷۰). او، اگرچه به مشروطه‌خواهان متمایل بود (مثلاً، پردهٔ *علیقلی بختیاری* [سردار اسعد] گواه آن است)، در جنبش مشروطه مشارکت مستقیم نداشت. در سالهای بعد، مدرسهٔ صنایع مستظرفه را بنیاد نهاد، و ریاست ادارهٔ کل صنایع مستظرفه را بر عهده گرفت. در مدرسهٔ نامبرده، با کوشش فراوان به پرورش شاگردانی همت گماشت که زبده‌ترینشان، خود، استادانی در مکتب او شدند. سرانجام،

← کارهای اساتید را می‌دیده‌ام خیلی فریفته رافائل بودم. بعدها که در صنعت ورزیده‌تر شدم تمایل زیاد به رامبران [رمبرانت] پیدا کردم. می‌توانم بگویم در صنعت ایدآل من رامبران است [...] این را هم بگویم که از حیث رنگ‌آمیزی و مدرسه و سبک همهٔ تقلیدم از اساتید ایتالیا بوده است (یعنی رافائل و امثال آن)؛ و تقلیدم از رامبران کم بوده است». رجوع کنید به:

احمد سهیلی خوانساری، کمال هنر، تهران، ۱۳۶۸، ص ۱۷۹.

۳۷. کمال‌الملک خود دربارهٔ شروع کارش می‌گوید: «...مرا فرستادند به مدرسه دارالفنون و داخل کلاس نقاشی شدم [...] معلم نقاشی مدرسه میرزا علی‌اکبر خان مزین‌الدوله کاشی بود که از تحصیل‌کردگان فرنگ بود که اگرچه شخصاً باذوق نبود ولی مایهٔ مدرسه‌یی [آکادمیک] داشت. من در مدرسه صورتی از اعتضادالسلطنه [رئیس دارالفنون] ساختم از روی عکس. این صورت در مدرسه بود در توی عکسخانه نزد میرزا احمد عکاس که آن وقت لقب صنیع‌السلطنه‌یی داشت. شاه این صورت را دیده بود. شاه از آن صورت خوشش آمد. مرا خواستند. یعنی در سن بیست سالگی تقریباً شاه مرا خواست. هشت سال تقریباً در دارالفنون بودم. شاه برای من در عمارت شمس‌العماره [...] معین کرد. بعد در عمارت بادگیر منزلی دادند و در آنجا مشغول شدم». رجوع کنید به:

شرح حال کمال‌الملک از زبان خودش، یادنامهٔ کمال‌الملک، به کوشش داراب بهنام شباهنگ، علی دهباشی، تهران ۱۳۶۴، ص ۱۳.

۳۸. هانری فانتَن لاتور، نقاش رئالیست فرانسوی، که با هنرمندان مترقی معاصرش ــ از جمله، امپرسیونیست‌ها ــ روابطی دوستانه داشت.

به دلیل اختلافاتی که با وزیران معارف بر سر استقلال مدرسه پیدا کرد، از کار تدریس و شغل دولتی دست کشید (۱۳۴۶ هق)، و به ملک شخصی خود در حسین‌آباد [نیشابور] کوچید (۱۳۴۷ هق). در آنجا، بر اثر حادثه‌ای از یک چشم نابینا شد، اما تا سالهای آخر زندگانی به نقاشی ادامه داد».[۳۹]

چنانکه گفتم، کمال‌الملک به طور جدی از سنت نقاشی ایرانی فاصله گرفت و به طبیعت‌نگاری محض روی آورد. حضور برخی جنبه‌های دوبُعدی و تزیینی در آثار اولیه‌اش (مثلاً: *تکیه دولت*) نیز بیشتر به عدم مهارت او در کاربست شگردهای سه‌بُعدنمایی مربوط می‌شدند تا کوششی برای تلفیق سنتهای ایرانی و اروپایی. با توجه به پیشینهٔ دویست سالهٔ فرنگی‌سازی، ره‌آورد تازهٔ صنیع‌الملک از اروپا، رواج عکاسی در ایران، و شیوع روحیهٔ تقلید از پدیده‌های غربی در دربار ناصری، وجود چنین گرایش قوی در کمال‌الملک منطقی بود.

«با ظهور کمال‌الملک، وظیفه‌ای جدید برای نقاش دربار معین شد. او می‌بایست رویدادها، اشخاص، ساختمانها، باغها و غیره را همچون عکاسی دقیق ثبت کند، تا به عادی‌ترین مظاهر زندگی و محیط درباری سندیت تاریخی بخشد (لوحه رنگی ۲۸). بی‌سبب نیست که کمال‌الملک، در این دوره، اغلب پرده‌هایش را با افزودن شرحی دربارهٔ موضوع، رقم می‌زد.[۴۰] با این زمینهٔ فکری و هنری، کمال‌الملک به اروپا رفت. هدف او، شاید، فقط ارتقای سطح دانش فنی‌اش بود. ولی در موزه‌ها آثار استادان *رنسانس* و *باروک* را دید، و شیفتهٔ آنها شد. منطقاً، او به لحاظ فرهنگی، ذهنی، و سابقهٔ هنری، آمادگی رویارویی و احتمالاً بهره‌گیری از جنبشهای امپرسیونیسم و پُست امپرسیونیسم را نداشت.[۴۱] اما، زیبایی‌شناسی کلاسی‌سیسم رنسانس، و سبک و اسلوب بغرنج هنرمندانی چون رمبرانت را نیز به درستی درک نکرد (چنانکه مثلاً، در هیچ‌یک از نقاشیهای کمال‌الملک و شاگردانش،

---

۳۹. پاکباز، ر، محمد غفاری، در دایرة‌المعارف هنر.

۴۰. مثلاً، او جملات زیر را از قول ناصرالدین شاه در حاشیه پردهٔ طبیعت بیجان با گلدان و پرندهٔ شکار شده (۱۳۱۲ هق) آورده است:

«روز شنبه غُرِه شهر رجب‌المرجب اوایل جدی یونْت ئیل سنه ۱۳۱۲ در دیوانخانه شهر طهران وقت مغرب این مرغ توی درخت سرو نشسته بود. با اینکه تاریک بود و بقدر پنجاه قدم مسافت داشت با تیر و کمان این مرغ را زدیم که تیر از شکم او گذشت و به سیخ کشیده شد. این اشخاص حاضر بودند: حاجب‌الدوله، امین خاقان، باشی، [...] جنرال، آغامحمدخان، عزیزخان، صندوق‌داران. الحق بسیار خوب زدیم و به کمال‌الملک فرمودیم صورت او را در پرده کشید». [لوحهٔ رنگی ۲۸].

۴۱. او حتی به جریان رئالیسم که نه فقط سراسر اروپا و روسیه را فراگرفته بلکه تا قارهٔ آمریکا نیز کشانیده شده بود، بی‌تفاوت ماند.

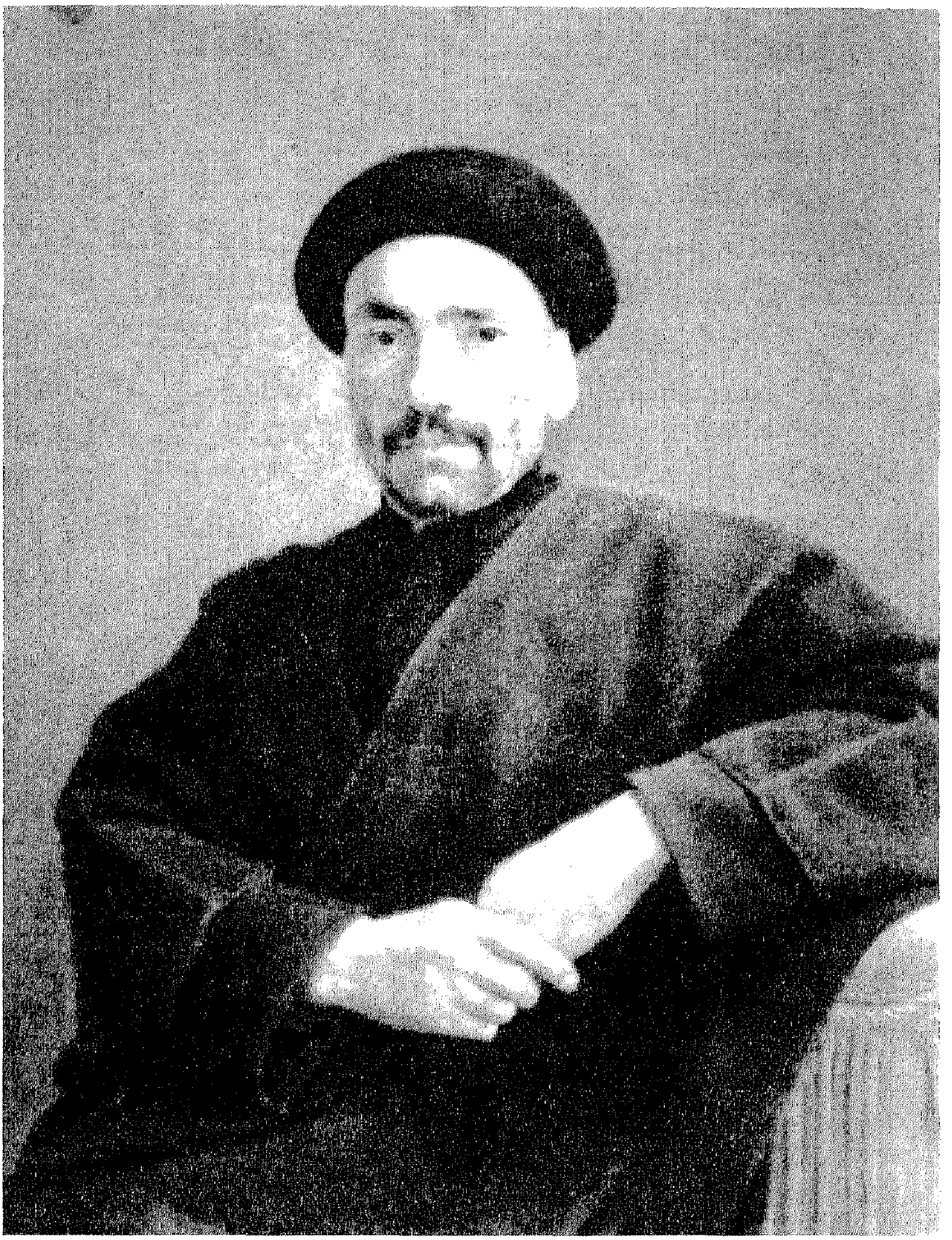
نشانی از آشنایی با اسلوب لعابرنگ‌کاری[۴۲] به چشم نمی‌خورد). با این حال، آکادمی‌گرایی در او قوت گرفت، و هنگامی که به ایران بازگشت، بیش از پیش به هنر آکادمیک سدهٔ نوزدهم وابسته شده بود. حتی بعداً در بازنمایی موفقیت‌آمیز برخی موضوعهای اجتماعی نیز از این وابستگی رهایی نیافت. او، اساساً، چهره‌نگار و منظره‌نگار بود، در تکچهره‌هایی چون *سیدنصرالله تقوی* قابلیت و مهارت خود را به حد کمال نمایان ساخت [ت ۷۱].

«کمال‌الملک با کوششهای خود در مقام نقاش و معلم، پاسخی متناسب با شرایط اجتماعی و فرهنگی زمانه‌اش به ضرورت تحول هنری جامعه داد. بازتاب این کوششها در ذهن مردم، خصوصیات اخلاقی، نحوهٔ زندگی، و واقعهٔ کور شدنش، از او یک مرد افسانه‌یی ساخت.»[۴۳] کمال‌الملک با عمر طولانی خود مجال آن را یافت که شاهد آغاز تحولات اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ ایران در دوران معاصر باشد.

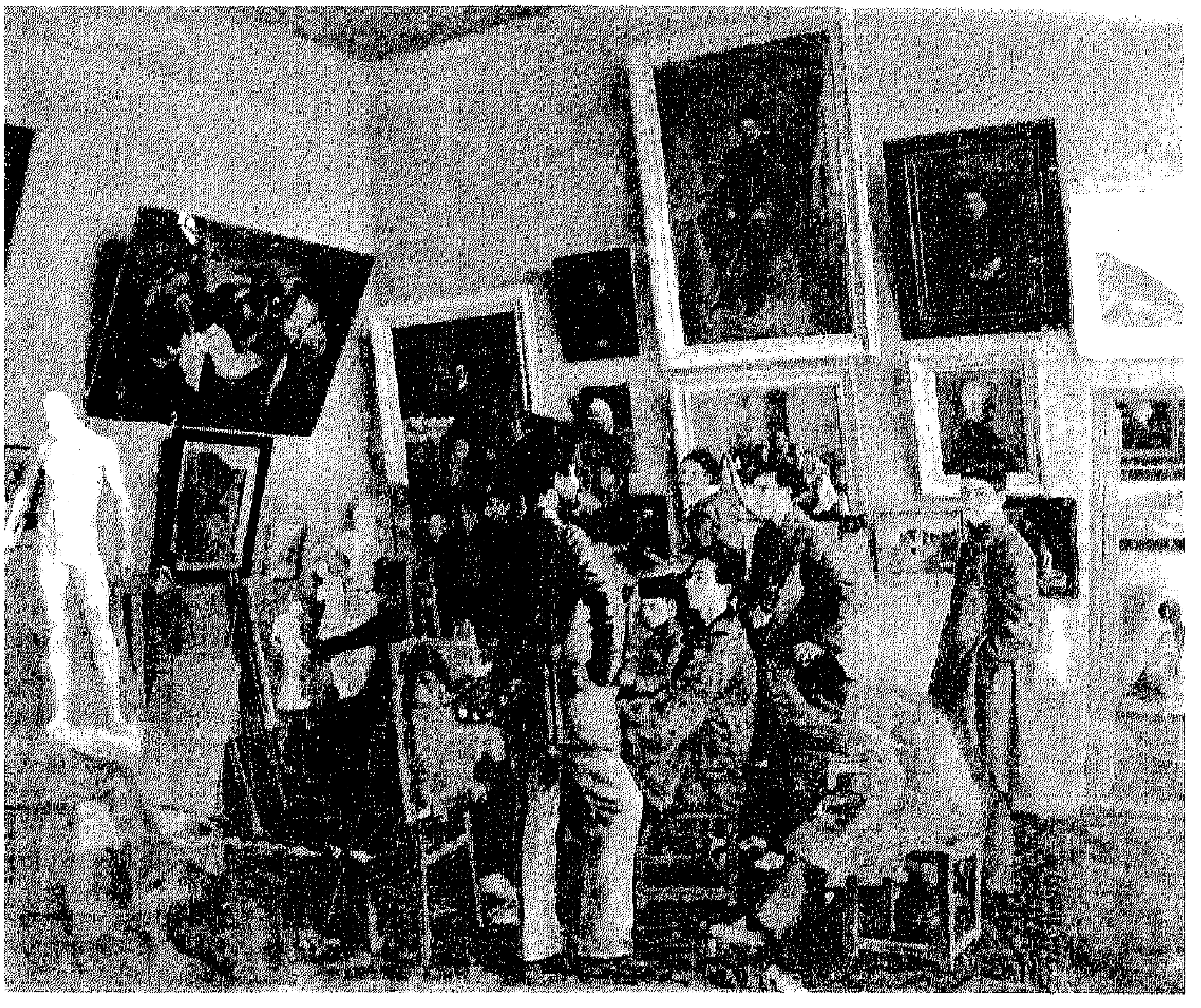
---

۴۲. Glazing : اسلوب روی هم گذاردن لایه‌های رنگمادهٔ رقیق و شفاف، که در قرون وسطی رایج بوده و سپس توسط نقاشان نیمه دوم سدهٔ پانزدهم در نقاشی رنگ روغنی به کار گرفته شد. از اواخر سدهٔ پانزدهم تا سدهٔ نوزدهم، فرآیند اجرای پرده‌های رنگ روغنی، غالباً چنین مراحلی را شامل بود: زیرساخت، لایه‌گذاری رنگ غلیظ و لعابرنگ [گلیز]، و پرداختکاری نهایی.

۴۳. پاکباز، ر، پیشین.



۷۱. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار کمال‌الملک): تکچهرهٔ سید نصرالله تقوی، تهران، ۱۳۲۸ هـ.ق.



۷۲. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار حسنعلی وزیری): کارگاه مدرسهٔ صنایع مستظرفه، تهران، حدود ۱۳۰۸ ه‌ش.

(نفر ایستاده در وسط: علی‌محمد حیدریان، نفر نشسته در وسط: محسن مقدم، نفر ایستاده پشت سر مقدم: ابوالحسن صدیقی)



۲۱. یک قطعه نقاشی (مرقوم محمدزمان): دیدار مجنون و پدرش در بیابان، اشرف [مازندران]، ۱۰۸۶ ه‍.ق.



۲۲. بخشی از یک پردهٔ رنگ روغنی: مدهوش شدن ندیمگان زلیخا از جمال حضرت یوسف، تهران، میانهٔ سدهٔ سیزدهم هجری قمری



۲۳. پردهٔ رنگ روغنی (مرقوم مهرعلی)، فتحعلیشاه در لباس رسمی، تهران، ۱۲۲۸ ه‍.ق.



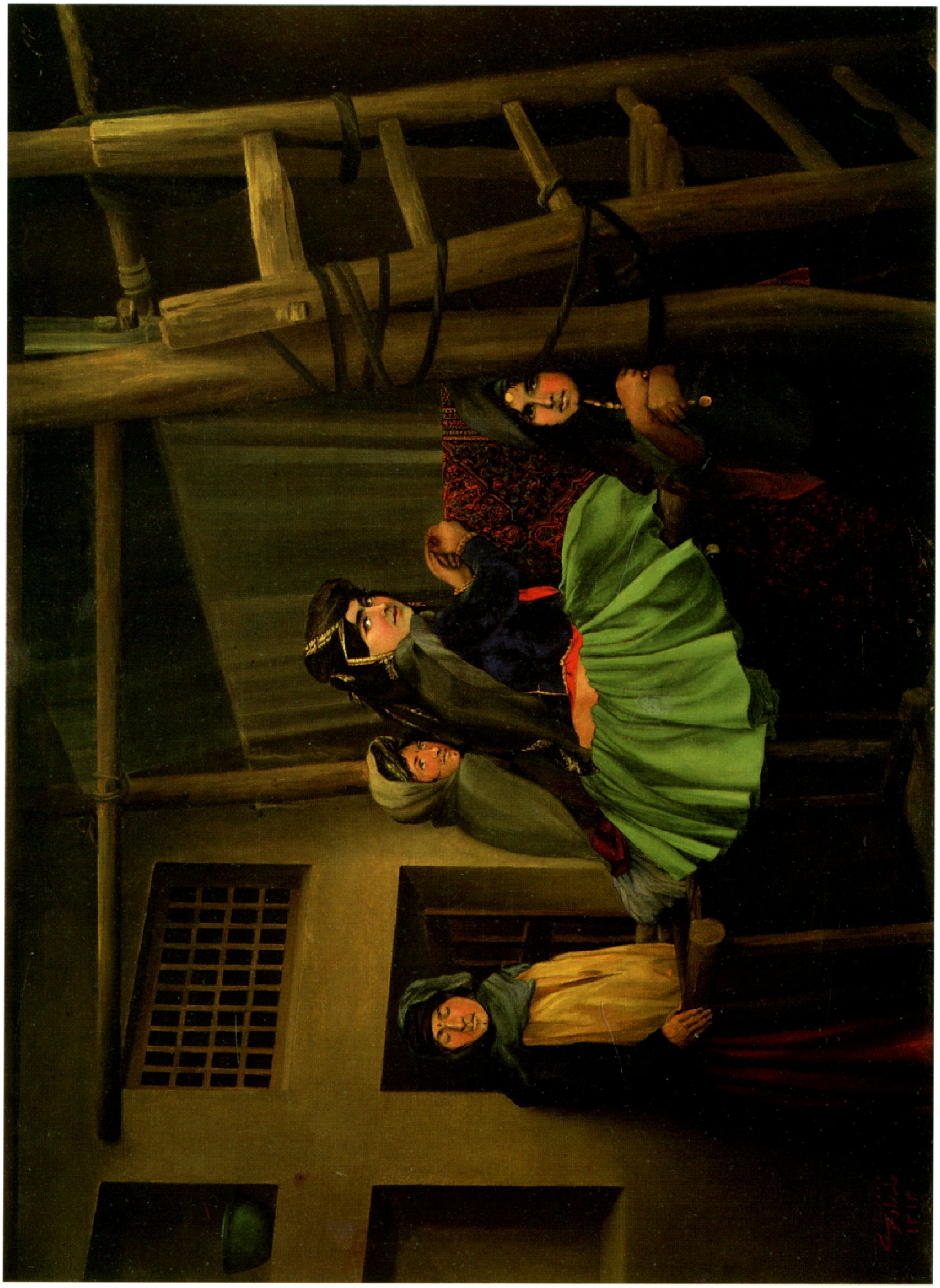
۲۴. یک قطعه نقاشی (مرقوم ابوالحسن غفاری): چهرهٔ شاهزاده اردشیر میرزا، تهران، ۱۲۶۹ هق.



۲۵. تصویری از نسخهٔ هزار و یک شب (کار ابوالحسن غفاری): هارون‌الرشید و جعفر برمکی در هیئت ناصرالدین شاه و امیرکبیر، تهران، حدود ۱۲۷۵ ه‌ق.



۶۲. آبرنگ مقدماتی برای یک پردهٔ رنگ روغنی (کار محمودخان)، استنساخ: تهران، ۱۲۷۵ ه‍.ق.



۲۷. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار موسی ممیزی): زنان قالیباف، تهران، ۱۳۱۳ هـ‌ق.



۲۸. پردهٔ رنگ روغنی (کار کمال‌الملک): طبیعت بیجان با گلدان و پرندهٔ شکار شده، تهران، ۱۳۱۲ ه‍.ق.

بخش چهارم: دوران معاصر

با جنبش مشروطیت و پیامدهای اجتماعی و فرهنگی آن فصل دیگری در تاریخ نقاشی ایران گشوده شد. موج تجددخواهی برخاسته از مشروطیت ادبیات را سخت تکان داد. تحول در نقاشی نیز اجتناب‌ناپذیر بود. شاید کمال‌الملک در مقام واپسین نقاش برجستهٔ دربار قاجار، بیش از سایر نقاشان آن زمان، فکر تجدد در سر داشت. او پس از سفر مطالعاتی در اروپا، مدرسهٔ صنایع مستظرفه را با نیت اصلاح و ترقی نقاشی ایران بنیاد نهاد (۱۳۲۹ قمری/ ۱۲۸۹ شمسی، برابر با ۱۹۱۱ میلادی). با تأسیس این مدرسه سنت دیرین هنرآموزی و فعالیت حرفه‌ای در کارگاههای درباری و غیر درباری منسوخ شد، ولی تغییر کیفی و اساسی در نقاشی ایران پدید نیامد (برخلاف دگرگونی عمیقی که در ادبیات رخ نمود). در واقع، مدرسهٔ صنایع مستظرفه اقتباس ناقص از نظام غربی آموزش هنر را رسمیت بخشید. تداوم این روند را به شکلهای تازه‌تر، سی سال بعد در هنرکدهٔ هنرهای زیبا، و بیست سال بعد از آن در هنرکدهٔ هنرهای تزیینی می‌توان دید.

اندیشهٔ تجدد، که از غرب به ایران آمد، نه درست شناخته شد و نه در کل جامعه مقبول افتاد. بنابراین، تاریخ ایران پس از مشروطیت در همه عرصه‌ها مشحون از کشاکش آشکار و نهان میان سنت و تجدد بوده است. تحول نقاشی سخت تحت تأثیر روند نوسازی عصر پهلوی قرار گرفت. در واقع، سیاست پرتناقض الگوبرداری از غرب و بازگشت به «افتخارات» گذشتهٔ ایران نقاشی این دوران را از حرکت طبیعی و متناسب با شرایط درونی جامعه بازداشت. به طور کلی، چهار جریان موازی را در نقاشی معاصر ایران می‌توان

تشخیص داد: نقاشی آکادمیک، نگارگری جدید، نقاشی قهوه‌خانه، نقاشی نوگرا.

نقاشی آکادمیک

شیوهٔ آکادمیک نقاشی دربار قاجار با اندکی تغییر (عمدتاً در موضوعها) در عهد رضاشاه نیز ادامه یافت و سبک رسمی این دوره را شکل داد. فعالیت مدرسهٔ صنایع مستظرفه ده سال قبل از کودتای رضاخان آغاز شده بود. در این مدرسه شماری نقاش و مجسمه‌ساز برخوردار از توانایی‌های فنی پرورش یافتند (ت ۷۲). بیشتر اینان، بعداً در کار هنری و تدریس هدف و روش کمال‌الملک را دنبال کردند. در این زمان، هنرآموختگان مدارس روسیه نیز در تبریز فعال بودند، ولی کار آموزشی و هنریشان چندان تفاوتی با کار کمال‌الملک نداشت. **حسین طاهرزاده بهزاد، اسماعیل آشتیانی، حسنعلی وزیری، رسام ارژنگی، میرمصور ارژنگی، علی‌اکبر یاسمی، علی‌محمد حیدریان، حسین شیخ، ابوالحسن صدیقی** (مجسمه‌ساز) از جمله نمایندگان هنر رسمی عهد رضاشاه به شمار می‌آیند.

اگر نامهای دیگری چون **محسن مقدم، فتح‌الله عُبادی، رضا شهابی، مارکار قرابگیان، محمود اولیاء، رضا صمیمی، مصطفی نجمی، علی‌اصغر پتگر، جعفر پتگر و هوشنگ پیمانی** را هم به فهرست نامبردگان بالا بیفزاییم، بر مجموع آنها می‌توانیم مسامحتاً عنوان مکتب *کمال‌الملک* بگذاریم (علی رخساز و علی‌اکبر صنعتی از این جمع تا اندازه‌ای متمایز هستند).

«اینان ــ به پیروی از کمال‌الملک ــ کمال مطلوب خود را در هنر رافائل، تیسین، روبنس و رمبرانت می‌جستند، اما در عمل، راه هنر آکادمیک سدهٔ نوزدهم اروپا را دنبال می‌کردند. بنابراین، آمیخته‌ای از *کلاسی‌سیسم* سطحی و *ناتورالیسم* آشکار همراه با نوعی احساساتیگریِ شبه رُمانتیک را در کارشان می‌توان دید. اغلبِ آنها در دبیرستانها، هنرکده‌ها، و آموزشگاه‌های خصوصی به کار تدریس مشغول بودند، و حتی دست به انتشار کتابهای راهنمای نقاشی و طراحی می‌زدند. به طور کلی، «مکتب» آنها در مدتی بیش از ۷۰ سال، هنر معاصر ایران را زیر نفوذ داشت؛ و هنوز هم نقش مهمی در هدایت فرهنگ و سلیقهٔ هنری عمومی ایفا می‌کند.

«اگرچه تعصب در پیروی از اصول و میثاقهای سنت طبیعتگرایی اروپایی، وجه مشترک تمامی پیروان کمال‌الملک است؛ اینان به لحاظ دانش، توانایی فنی، و انتخاب اسلوب و موضوع کار یکسان نیستند. تقریباً همهٔ اینها در موضوعهای تکچهره، طبیعت بیجان، و منظره کار کرده‌اند؛ و نیز جملگی تمایلی به مردمنگاری از خود نشان داده‌اند. ولی در این میان برخی ویژگیها را نیز می‌توان تشخیص داد (مثلاً: لطافت سایه روشن‌کاری وزیری، استحکام طراحی شیخ، قلمزنی آزاد اولیاء، تنوع اسلوب شهابی، و حساسیت اجتماعی پیمانی و

صنعتی). به نظر می‌رسد که آگاهی و درک هنری در حیدریان و صدیقی عمیق‌تر است؛ و شاید همین امتیاز باعث می‌شود که آنها ــ دست کم در برخی آثارشان ــ از حدود این مکتب فراتر روند»[۱]. (ت۷۳ و ت۷۴ و ت ۷۵).

۶۴ سال پس از تأسیس مدرسهٔ صنایع مستظرفه، مجموعه‌ای بزرگ از آثار کمال‌الملک و پیروانش در یک نگارخانهٔ دولتی به نمایش گذاشته شد (۱۳۵۳ هجری شمسی). محسن وزیری مقدم ــ یکی از پیشگامان جنبش نوگرایی در ایران ــ در نقدی به مناسبت برگزاری این نمایشگاه نوشت: «کمال‌الملک را به خاطر محدودیتهای زمانی، که بدون شک موجب محدودیت فکری و بینش هنری می‌شود، می‌توان تبرئه کرد و از او همیشه به عنوان مرد درستکاری که صادقانه در راه هنر قدم گذاشت یاد کرد. ولی آنچه که قابل گذشت نیست، انحطاط و رکودی است که شاگردان او طی پنجاه سال در هنر کشور ما به وجود آورده‌اند و هنوز هم به شیوهٔ خود ادامه می‌دهند [...] در بین شاگردان کمال‌الملک فقط یک نفر به مفهوم هنر [کلاسیک‌گرا] پی برده است: علی محمد حیدریان. حیدریان چهره‌ساز ماهریست که ارزش رنگ را می‌شناسد. چهره‌های حیدریان عکاسی از مدل نیست، بلکه نقاشی است. او روش هنر [کلاسیک‌گرا] را دنبال کرده ولی نقاشی را به ابتذال نکشانده است. در مقام مقایسهٔ کار استاد و شاگرد، کارهای حیدریان به مراتب با ارزش‌تر از نقاشیهای خود کمال‌الملک است. ارزش آثار بقیه شاگردان آن مرحوم از محدودهٔ موقعیت محلی بالاتر نمی‌رود».[۲]

اگر منظرهٔ تحولات جهانی هنر سدهٔ بیستم را در مد نظر داشته باشیم، مکتب کمال‌الملک چون پدیده‌ای نابهنگام جلوه می‌کند. ولی در واقع، این محصول شرایط اجتماعی و فرهنگی خاص همهٔ جوامع «جهان سوم» بوده است؛ جوامعی سنتی که تنها یک راه تحول را می‌شناختند: همان مسیری که غرب از چند قرن پیش در جهت تجدد پیموده بود.

نگارگری جدید

تا اواخر دورهٔ قاجار همچنان بسیاری از قلمدان‌نگاران مقیم پایتخت و شهرهای دیگر به کار نگارگری نیز می‌پرداختند. البته کارهای اینان چیزی بیش از رونگاشتهای خامدستانه از آثار مکتب *اصفهان* نبود. این وضع تا اوایل حکومت رضا شاه نیز ادامه داشت. در این زمان، بخشی از برنامهٔ نوسازی فرهنگی به احیای هنرهای سنتی و صنایع دستی تخصیص یافت؛ و در نتیجهٔ اقداماتی که در این جهت صورت گرفت، حرکتی تازه در زمینهٔ نگارگری آغاز شد.

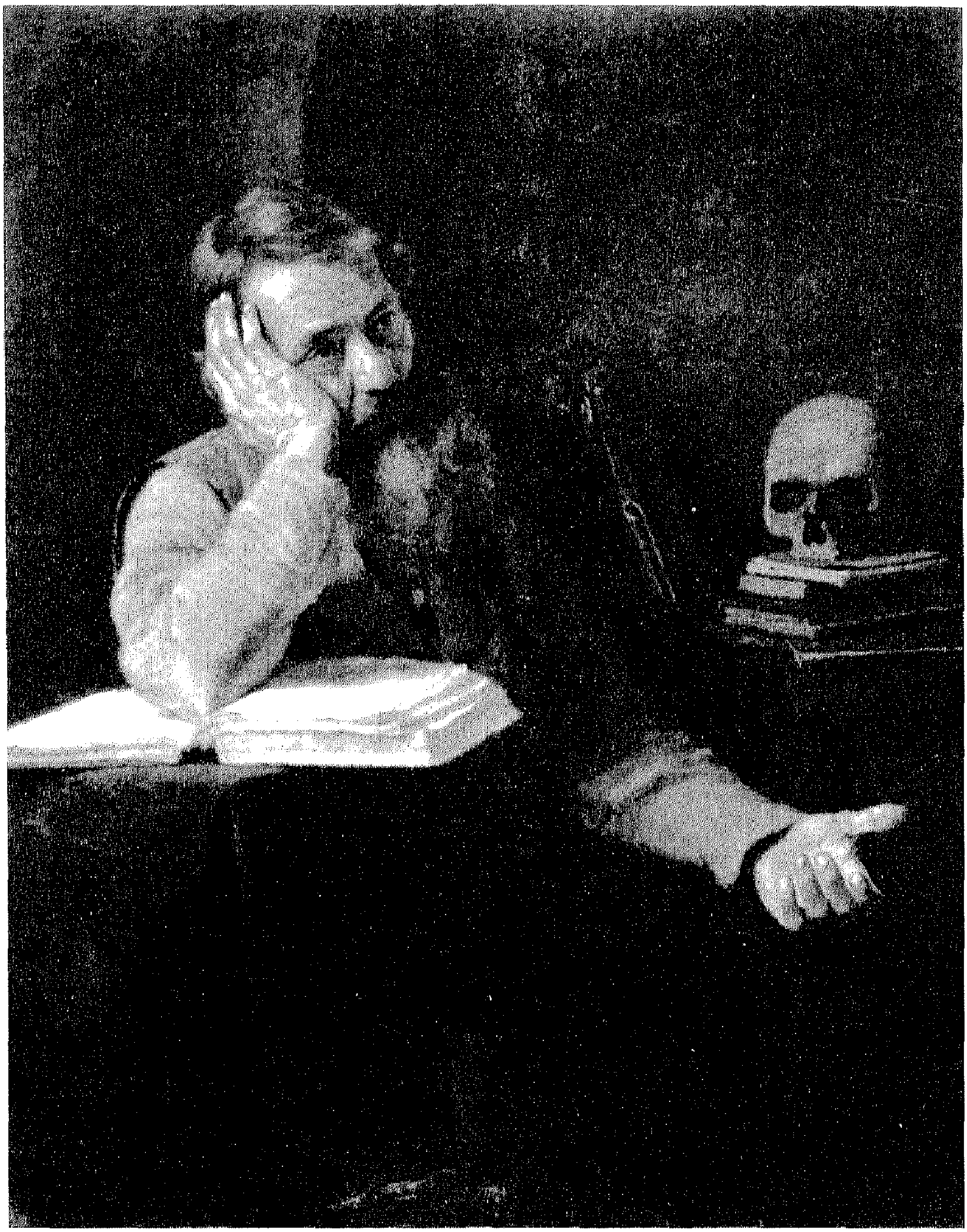
---

۱. پاکباز. ر، مکتب کمال‌الملک، در دایرةالمعارف هنر.

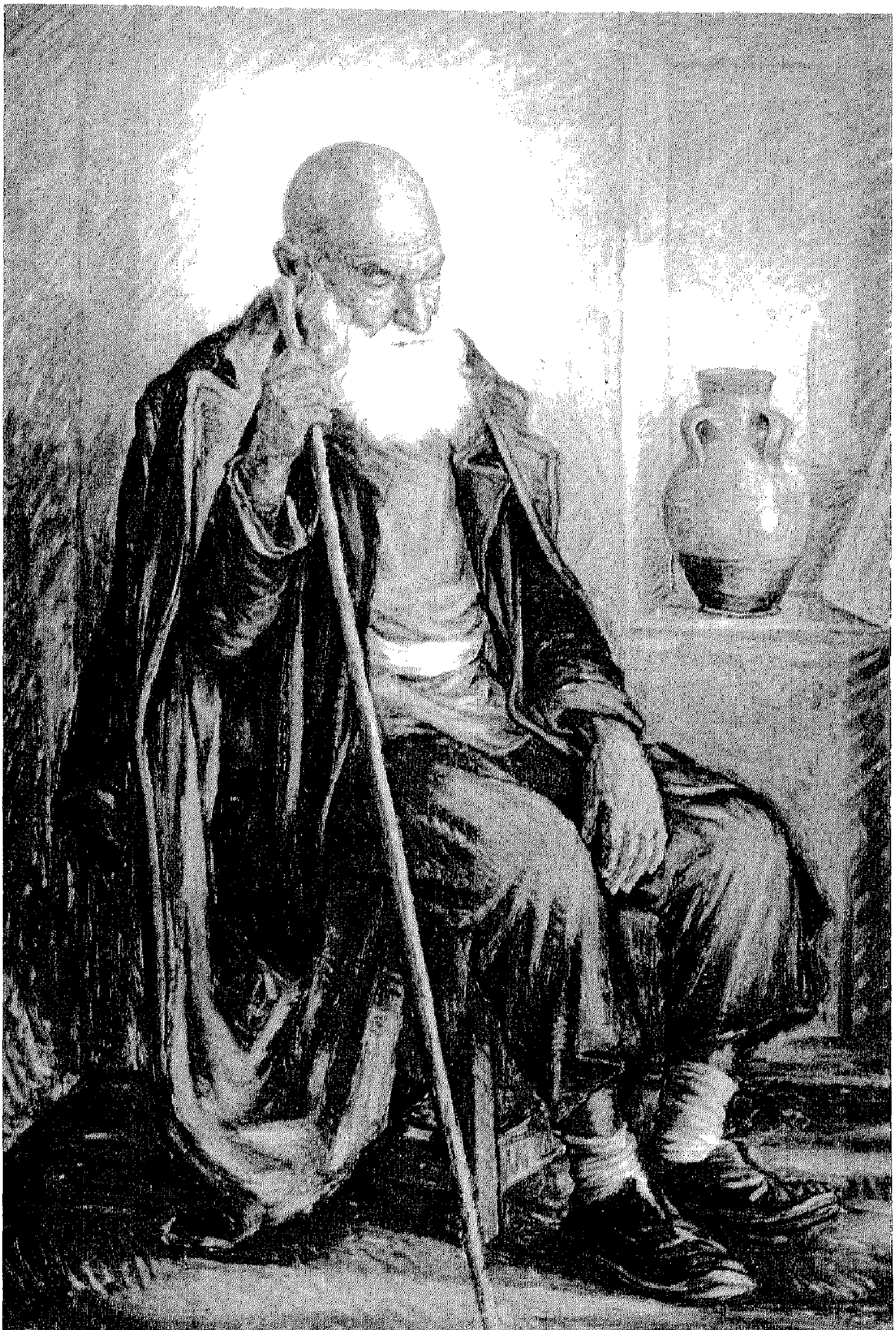
۲. محسن وزیری مقدم، کمال‌الملک و پیروان او، در یادنامه کمال‌الملک، پیشین، ص‌ص ۲۸۴-۲۸۵.



۷۳. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار حسین شیخ): طبیب و مریض، تهران، حدود ۱۳۱۵ هـ‌ش.



۷۴. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار علی‌محمد حیدریان): فیلسوف، تهران، حدود ۱۳۳۵ هـ.ش.



۷۵. پردهٔ رنگ روغنی (کار محمود اولیاء): پیرمرد خسته، تهران، حدود ۱۳۳۵ هـ.ش.

بدین سان، نسلی از میان نقاشان و صناعتکاران قدیم برخاست و با جریان رایج نقاشی آکادمیک به رقابت پرداخت؛ ولی در عین حال، از آن تأثیر پذیرفت.

«تقریباً مقارن با کناره‌گیری کمال‌الملک از تدریس، مدرسهٔ او عملاً به صورت مؤسسه صنایع قدیمه درآمده بود. بعداً، در اصفهان نیز هنرستانی برای احیای هنرها و صنایع سنتی برپا شد. اقدامات حمایتی دولت، ترتیب مسابقه و اهدای جوایز، نگارگران را به فعالیتی تازه ترغیب کرد. آنها غالباً با توسل به شگردهای طبیعت‌پردازی و گاه با پرداختن به موضوعات روزمره قصد داشتند تحولی در سنت مینیاتور ایرانی ایجاد کنند. چنین رویکردی به سنت [...] مورد تأیید ایرانشناسان خارجی نیز قرار گرفت».[۳]

«**حاج‌میرزا آقا امامی اصفهانی** را باید زنده کنندهٔ نگاره‌های کهن ایران و نقاش زحمتکش نگاره‌ای دربارهٔ بازی چوگان و نگاره‌ای راجع به یک نفر ایلیاتی، دانست.»[۴] ولی جنبش نگارگری جدید رسماً با **هادی تجویدی** آغاز شد. او که در هنرستان صنایع قدیمه تدریس می‌کرد، شاگردانی چون **علی کریمی**، **محمدعلی زاویه** و **ابوطالب مقیمی** را پرورد. **علی درودی** نیز همانجا در رشتهٔ تذهیب به تربیت شاگردانی چون **نصرت‌الله یوسفی** و **عبدالله باقری** پرداخت. در خارج از حوزهٔ هنرستان، **حسین بهزاد** و **سوروگین**[5] در تهران، و **حسین حاج مصورالملکی** و میرزا آقا امامی در اصفهان فعالیت هنری قابل ملاحظه‌ای داشتند. اینان نیز بیواسطه یا با واسطه بر نسلی از نگارگران و تذهیبکاران تأثیر گذاشتند. دیری نگذشت که **حسین الطافی**، **علی مطیع**، **کلارا آبکار** و **حسین اسلامیان** به میدان آمدند.

«از ابتدای تأسیس هنرستان اصفهان، عیسی بهادری سرپرستی آن را برعهده گرفت و زیر نظر او نگارگران چیره‌دستی چون **جواد رستم‌شیرازی**، **محمود فرشچیان** و **هوشنگ جزی‌زاده** پرورش یافتند. بعداً، هنرستان هنرهای زیبا [تهران] با شعبهٔ اختصاصی هنرهای سنتی به وجود آمد؛ و شماری از نامبردگان در آنجا به تدریس مشغول شدند. سرپرستی این هنرستان برعهدهٔ حسین طاهرزاده بهزاد بود که قبلاً در موزه توپ قاپو [استانبول] آثار قدیم ایرانی را مرمت می‌کرد. باری، این استادان هر یک به سهم خود در تجدید حیات هنرهای تصویری سنتی کوشیدند، و جریانی را پدید آوردند که به موازات مکتب کمال‌الملک تا به امروز ادامه دارد. در میان نگارگران نسل بعدی باید به نامهایی چون **عباس سوسن‌آبادی** و **مجید مهرگان** اشاره کرد.

---

۳. پاکباز ر، هنر معاصر ایران، پیشین.

۴. اسکارچیا. ج، پیشین، ص ۵۵.

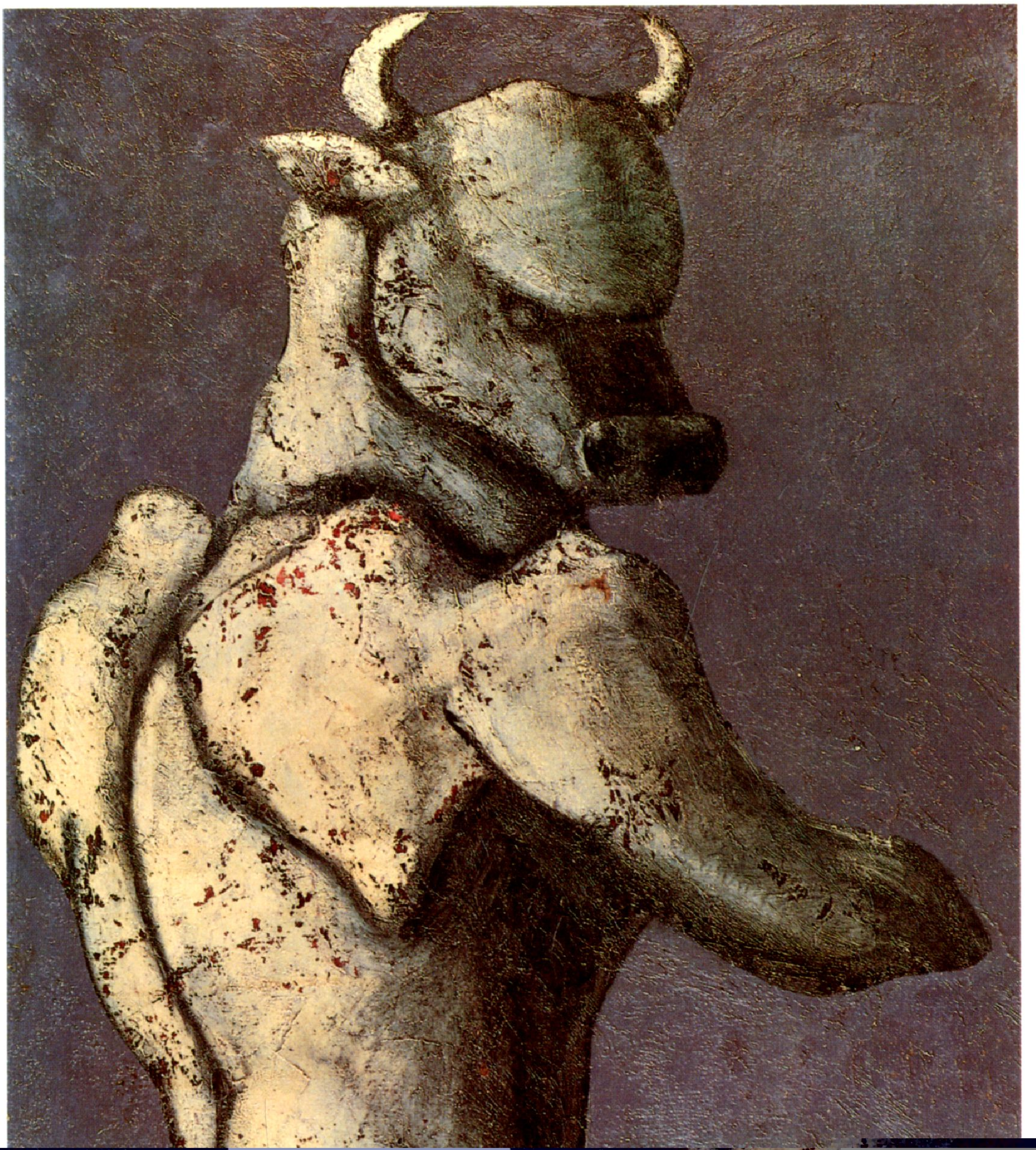
۵. آندره سِوْروگیان (سوروگین) نقاشی ارمنی بود که آثارش را «درویش» امضا می‌کرد. او موضوعهایی از شاهنامه را با دید و اسلوبی تازه به تصویر کشید که در هزارهٔ فردوسی (۱۳۱۳ هق) به نمایش گذاشته شد. پس از جنگ جهانی دوم به اروپا مهاجرت کرد



۲۹. اثری از محمود فرشچیان: شکار، دهۀ ۱۳۴۰ ه‌ش.



۳۰. اثری از سهراب سپهری: تنه‌های درخت، دههٔ ۱۳۴۰ ه‌ش.





۳۲. اثری از حسین زنده‌رودی: ترکیب‌بندی با حروف، ۱۳۴۷ هـ.ش.

«در تاریخ نگارگری جدید، حسین بهزاد به عنوان یکی از پیشگامان برجسته شناخته شده است. «در شیوهٔ کار بهزاد ــ که بر اساس مکتب *اصفهان* بنا شد ــ اهمیت طراحی و محدودیت رنگی بارز است. توجه به حالات و سکنات اشخاص، سایه‌پردازی، کاهش ریزه‌کاریها، انتخاب مضامین جدید و گاه موضوعهای معاصر، از موارد عدول او از سنت نگارگری پیشین محسوب می‌شوند. ژرفانمایی، و رعایت نسبی اصول کالبدشناسی را از هنر اروپایی، و رنگپردازی تکفام را از نقاشی قدیم چینی به عاریت گرفت. با این حال، روش برخورد او با سنتهای ایرانی، اروپایی و چینی، و راهجوییهایش در تلفیق این سنتها، عاری از خلاقیت و نومایگی بود»[۶](ت ۷۶). واقعیت این است که معدود نگارگرانی چون فرشچیان و سوسن‌آبادی توانستند از مرز شیوهٔ کار حسین بهزاد فراتر روند.

نگارگری جدید ماهیتاً نگاه به گذشته دارد؛ اما هنرمندان متعلق به این جریان به طرق مختلف کوشیده‌اند که کارشان را با سلیقهٔ زمان سازگار سازند. در نتیجه، به مرور برخی ویژگیهای متمایز در نگارگری جدید بروز کرده است. «یکی از ویژگیهای مینیاتورهای کنونی توجه خاصی است که به طور مثال به نمایش چهره‌هایی بسیار زیباتر و متنوع‌تر از آنچه در آثار قدما دیده می‌شد ابراز می‌گردد؛ و صورتها بیشتر از آثار گذشتگان خصوصیات نژاد ایرانی را بازگو می‌نماید. همچنین، در پاره‌ای از مینیاتورهای اخیر قانون مناظر و مرایا [پرسپکتیو] به وجهی تازه و خاص خودنمایی می‌کند که در خور مطالعه است [...] امروزه با آنکه عدهٔ بسیاری از این گونه نقاشیها به صورت قطعهٔ مستقل پرداخته می‌گردد، باز غالب آنها مانند آثار کهن‌تر از اشعار گویندگان گذشته چون فردوسی و نظامی و سعدی و حافظ و بیشتر خیام متأثر می‌باشند [...]

«کوشش عده‌ای از هنرمندان هم که سعی کردند رنگ و محیط و عوامل دنیای کنونی را در مینیاتور وارد نمایند، به جایی نرسید و هنرمندان مینیاتورساز راضی نشدند اندامهای موزون نقاشیهای خود را لباس امروزی بپوشانند و کوچه‌ها و خیابانها و خودروهای موجود در آنها را سرمشق خود قرار دهند [...] همانطور که هنرمندان عصر رنسانس اندامهای نقاشیهای خود را با لباسهای چین‌دار یونان و رم که خطوط بدن از زیر آن نمایان است می‌پوشانند، هنرمند مینیاتورساز هم علاقمند است پیکرهای اثر خود را با جامه‌های خوش‌حالت و شالهای مواج و دامنهای پرچین و پیچ و تابهای موزون بیاراید و از این راه تناسبی میان حرکات کوهها و ابرها و گل و برگها با اندامهای قطعهٔ خود برقرار سازد [...] به طور عموم، جامهٔ ترسیم شده بر اندام بیشتر افراد در مینیاتورهای عصر ما تن‌پوشی خیالی و

---

۶. پاکباز، ر، حسین بهزاد، پیشین.

نو و ابتکاری و مجموعه‌ای از لباسهای گوناگون دورانهای مختلف می‌باشد که با زبان خاصی بازگو شده است.

«در مورد رنگ‌آمیزی و قلمگیری نیز ویژگیهای تازه در مینیاتورهای کنونی به چشم می‌خورد که از آن جمله باید از تمایل بسیاری از هنرمندان این شیوه به آثار خود رنگ و تنظیم سطوح بر اساس پررنگی و کمرنگی چند مایه رنگ نزدیک به هم و تنوع قلمگیریها و تابداری فوق‌العادهٔ پاره‌ای از آنها را نام برد. گویا هنرمند عصر ما نمی‌تواند به قرار دادن سطوح الوان واضح در کنار هم و مشخص ساختن آنها با چند قلمگیری نامحسوس اکتفا نماید و یا چون آثار رضا عباسی به چندگردش قلم ساده راضی گردد [...]

«از نظر فنی و اجرایی عوامل گوناگون در مینیاتورهای کنونی پیشرفت بسیاری مشهود است. از جمله در پاره‌ای از آثار این عصر فن قلمپرداز در چهره‌ها به علت بهره‌گیری از شیوهٔ تکامل یافتهٔ آبرنگ و نقاشی نقطه‌پرداز دوران قاجاریه به حد اعلای خود رسیده است و در این زمینه نمایش لطافت پوست چهره‌ها از آثار عصر صفوی هم فراتر رفته است [...] صحت و درستی طراحی به ویژه طرح دستها در نقاشیهای کنونی بهتر از بیشتر طرحهای قدما به نظر می‌رسد، و در این زمینه پیشرفت محسوسی به چشم می‌خورد».[۷]

زمانی که نگارگری جدید به زیست حاشیه‌ای ادامه می‌داد، مجموعه‌ای از آثار دو نسل نگارگر در یک نگارخانهٔ دولتی به نمایش درآمد (مطلب مفصل بالا نیز از جزوهٔ مربوط به همین نمایشگاه نقل شده است). در دو دههٔ اخیر، این گونه نقاشی رونقی تازه یافته، که حاصل حمایت کارگزاران فرهنگی و نتیجهٔ فعالیت استادکاران جوان‌تر، از جمله **محمدباقر آقامیری، اردشیر مجرد تاکستانی و محمدعلی رجبی** است (ت ۷۷). اما به نظر می‌رسد که کوششهای امروز نیز چون گذشته بیشتر معطوف به صناعتکاری است. کارها غالباً مهارت و ظرافت قلم مینیاتورساز را می‌نمایانند، ولی به ندرت از خلاقیت و ابداع برخوردارند. در واقع، نگارگر فقط آنگاه که فارغ از قید قالبهای ساخته شدهٔ پیشین به اندیشه و خیال خویش میدان می‌دهد، به موفقیت هنری نزدیک می‌شود. مصداق این حالت را به‌خصوص در آثار متأخر فرشچیان می‌توان یافت (لوحه رنگی ۲۹).

نقاشی قهوه‌خانه

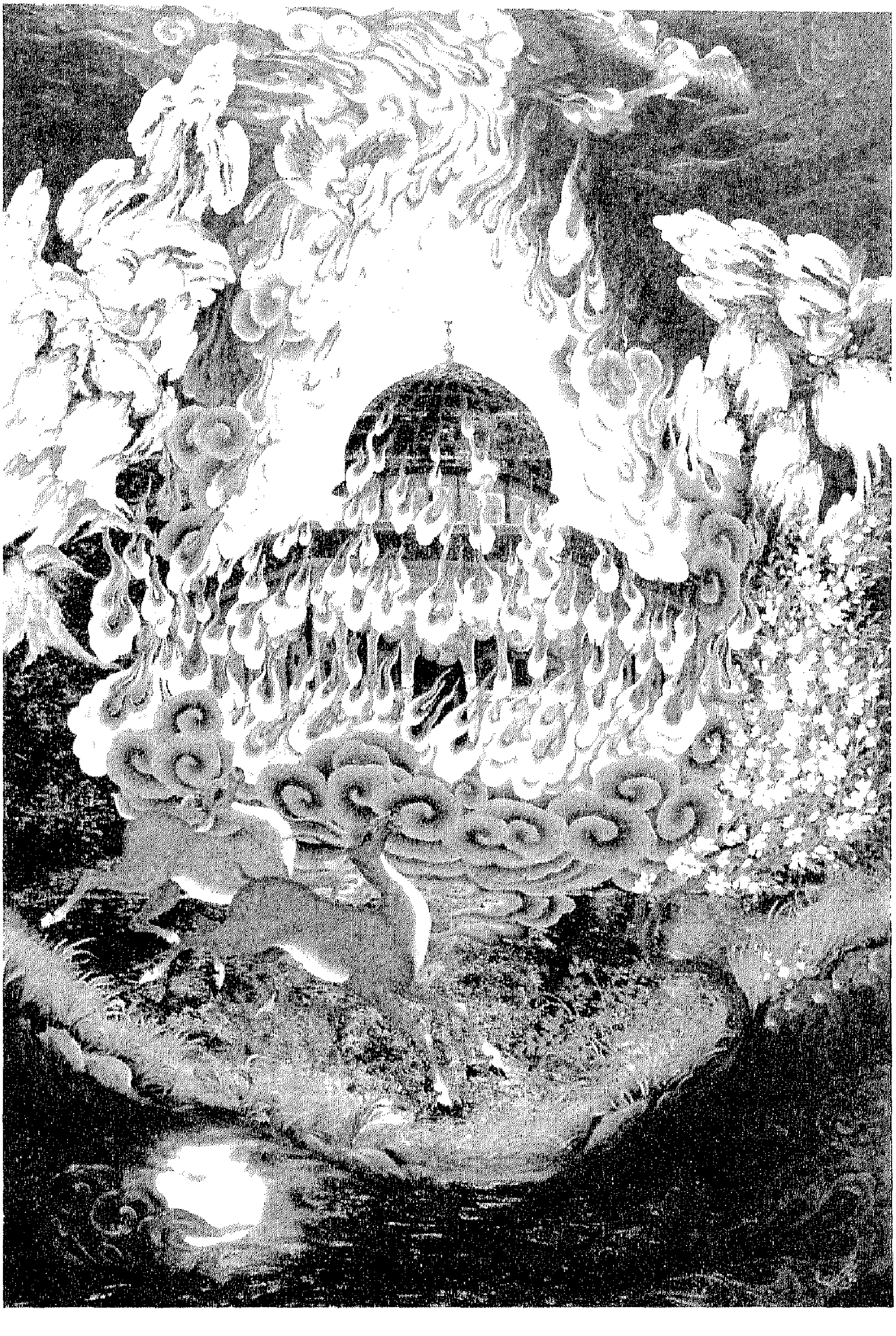
نقاشی موسوم به «قهوه‌خانه»، برخلاف جریانهای نقاشی آکادمیک و نگارگری جدید، خارج از حوزهٔ هنر رسمی رشد کرد. این، نوعی نقاشی روایی است که مقارن با جنبش

---

۷. اکبر تجویدی، تحول مینیاتور ایرانی در عصر ما (جزوه نمایشگاه)، تهران، ۱۳۵۳.



۷۶. نگاره (کار حسین بهزاد): مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، تهران، ۱۳۳۶ هـ ش.



۷۷. نگارهٔ رنگ‌روغنی (کار محمدعلی رجبی): آتش در سرزمین نور، تهران، ۱۳۷۰ هـ.ش.

مشروطیت بر اساس سنتهای هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از طبیعت‌نگاری مرسوم آن زمان، به دست هنرمندانی مکتب‌ندیده پدید می‌آید و بارزترین جلوه‌هایش را در عصر پهلوی می‌نمایاند.

پژوهندگان، سابقهٔ نقاشی عامیانهٔ مذهبی در ایران را به عهد صفویان ــ زمانی که تشیع گسترش بسیار یافت ــ مربوط می‌دانند. به طور مثال، در دیوارنگاره‌های امامزاده زید [اصفهان]، صحنه‌هایی از تعزیهٔ امام حسین (ع) تصویر شده است.[۸] «این نقاشیها بسیار دور از جوّ و فضای ذائقه هنری درباری است [...] فقط در سبک ترسیم و تصویر جامه‌های این آثار است که انعکاس کمرنگی از فضای دربارهای صفوی حس می‌شود».[۹] مسلم آنکه در خلال چند قرن گذشته انواع نقاشی ملهم از فرهنگ روستایی ــ به موازات هنر رسمی و درباری ــ رشد می‌کرده‌اند. اما نقاشی موسوم به «قهوه‌خانه» جریانی متفاوت و متأخر است.

«این گونه نقاشی که آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی، و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعهٔ شهری را باز می‌تابید، پدیده‌ای جدیدتر از سایر قالبهای نقاشی عامیانه (چون پرده‌کشی، دیوارنگاری بقاع متبرکه، نقاشی پشت شیشه با مضمون مذهبی، و جز اینها) بود. داستانهای *شاهنامه* فردوسی و خمسه نظامی، وقایع کربلا، قصص قرآن، و حکایتهای عامیانه، موضوعهای اصلی این نقاشیها را تشکیل می‌دهند. نقاش، این موضوعها را مطابق با شرحی که از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح، و روضه‌خوان می‌شنید، و همان گونه که در ذهن مردم کوچه و بازار وجود می‌داشت، به تصویر می‌کشید.

«شاید بتوان قهوه‌خانه را خاستگاه این نوع نقاشی دانست (زیرا، نه فقط پیوندی نزدیک با نقالی داشت؛ بلکه صاحبان قهوه‌خانه از نخستین سفارش‌دهندگان آن به شمار می‌آمدند). با این حال، این پرده‌ها علاوه بر قهوه‌خانه‌ها، در محلهای عزاداری، دکانها، زورخانه‌ها و حمامها نیز آویخته می‌شدند. موضوع پرده، محل نصب آن را معین می‌کرد (مثلاً: موضوع روز *عاشورا* برای تکایا، و موضوع جوانمرد *قصاب* برای دکانهای قصابی). نقاش نیز از میان اصناف برخاسته بود (غالباً، حرفهٔ دیگری چون کاشی‌سازی، گچبری، نقاشی ساختمان و غیره داشت)؛ و بنا به ایمان و علاقهٔ خود و از طریق تجربی، فن پرده‌نگاری رنگ روغنی را آموخته بود. او اسلوبها و وسایل بیانی متداول را برحسب سلیقه و روش خاص خود به‌کار می‌گرفت. هدفش صراحت و سادگی بیان، و اثرگذاری هر چه بیشتر بر مخاطب بود. از همین‌رو، غالباً در پرده‌اش نام اشخاص را در کنار تصویرشان می‌نوشت؛ شخصیت اصلی را

---

۸. این دیوارنگاره‌ها به سفارش شاه سلیمان صفوی در حدود ۱۰۹۶ هق اجرا شدند. اطلاع ندارم که آیا تا کنون سالم مانده‌اند یا نه.

۹. اسکارچیا، ج، پیشین، ص ۲۸.

بزرگتر از اشخاص فرعی نشان می‌داد؛ و یا از قراردادهای تصویری معینی برای تأکید بر جنبه‌های مثبت یا منفی شخصیتها استفاده می‌کرد. ولی پایبندی به روایتگری هیچ گاه او را از خیالپردازی و تمثیل‌سازی باز نمی‌داشت. اگرچه، کمابیش، شگردهای برجسته‌نمایی و ژرفانمایی را به کار می‌برد، صحنه‌ها را با شیوه و اسلوبی آزاد، و بدون رجوع مستقیم به مدل به تصویر می‌کشید (خود نقاشان، عنوان «خیالی‌سازی» را برای آثارشان برگزیده بودند تا از نقاشانی که به واقعیت عینی می‌پرداختند، متمایز باشند).

«کوشش نقاش قهوه‌خانه در بازنمایی صحنه و نمایش خصوصیات ظاهری و درونی آدمها، همواره تحت تأثیر جانبداری او از نیروهای خیر است. او با همین انگیزش اخلاقی و عقیدتی، و بنا بر منطق روایی پرده‌هایش، قراردادهای خاصی را در طرز ترسیم پیکرها و جامگان، رنگ‌گزینی، و ترکیب‌بندی رعایت می‌کند. بنابراین، نقاشی قهوه‌خانه ــ در مقایسه با مکتبهایی چون پیکرنگاری درباری ــ از نظام زیبایی‌شناختی معینی برخوردار نیست.

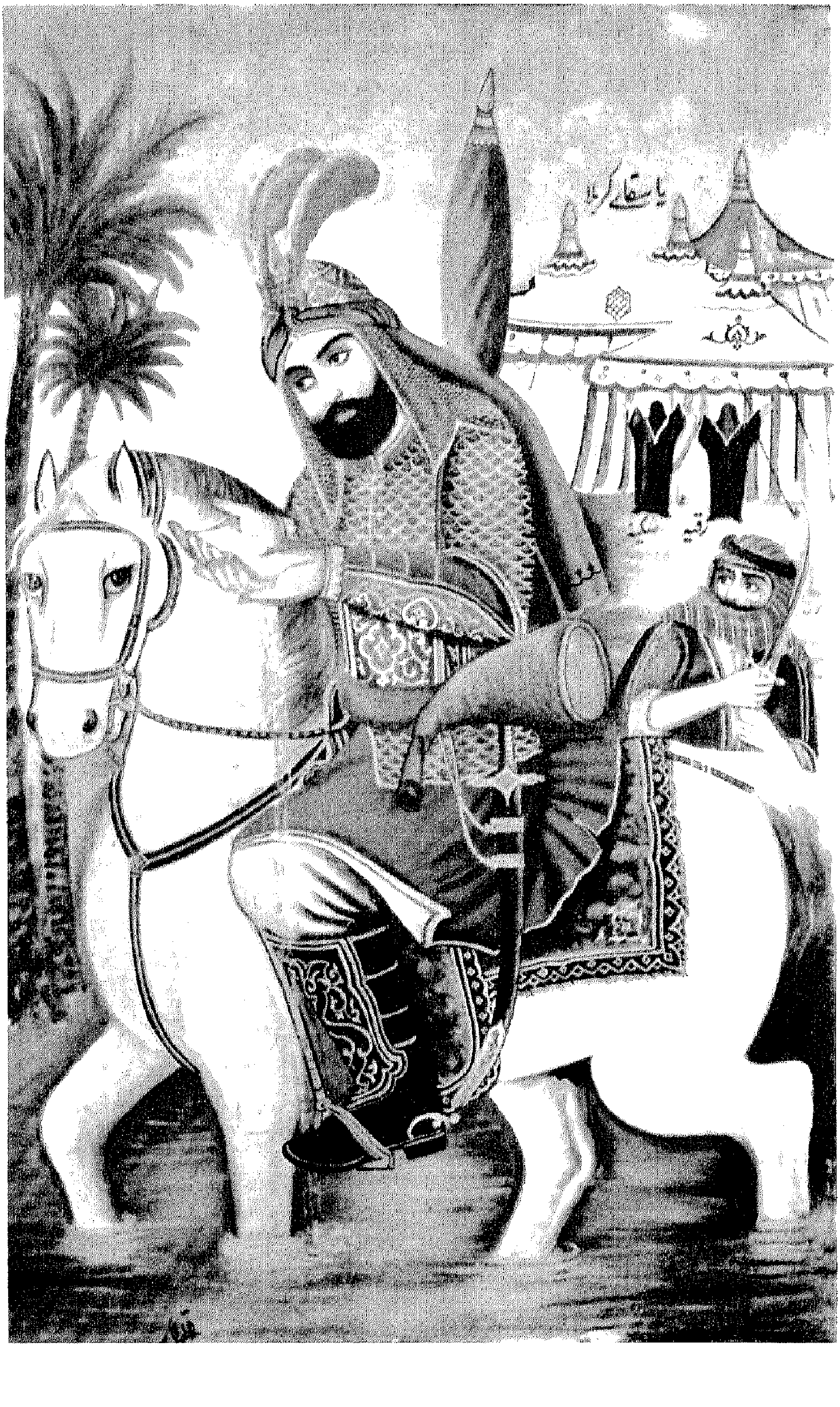
«نقاشی قهوه‌خانه با هنرمندانی چون **حسین قوللر آقاسی** و **محمد مدبر**، به اوج شکوفایی رسید و بر هنر معاصر نیز تأثیر گذاشت. اینان شاگردانی چون **فتح‌الله قوللر**، **حسین همدانی**، **حسن اسماعیل‌زاده** [چلیپا]، و **عباس بلوکی‌فر** را پروردند که راه آنها را ادامه دادند. امروزه، این نوع نقاشی مردمی به سبب آنکه خصلت کارکردی اولیه‌اش را از دست داده، کاملاً از رونق افتاده است»[۱۰] (ت ۷۸ و ت ۷۹).

نقاشی نوگرا

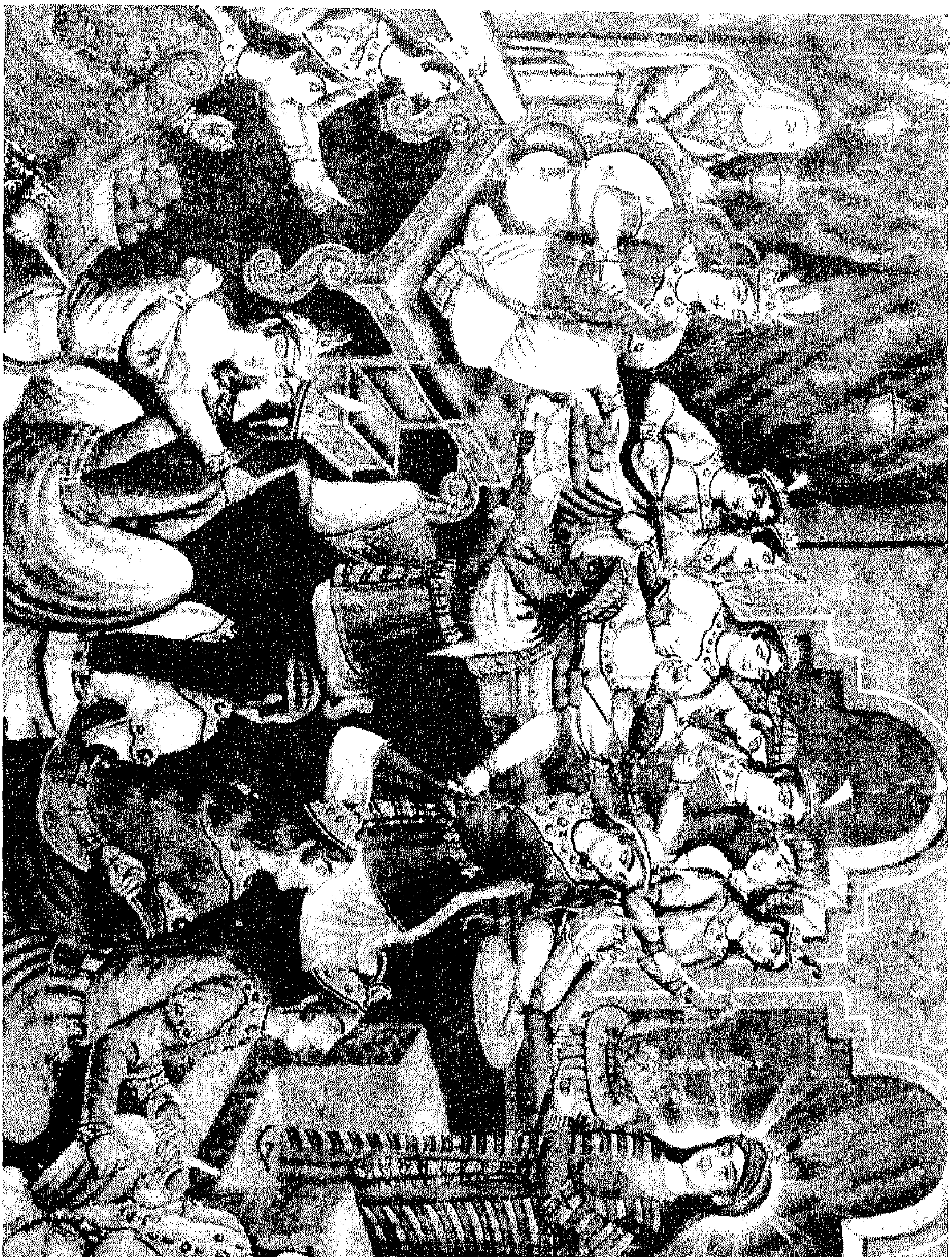
تقریباً ۷۰ سال پس از شروع جنبش مدرنیسم هنری در غرب، پژواک آن به ایران رسید. این در شرایطی بود که نقاشان ایرانی همچنان از مکتبهای سنتی و منسوخ اروپایی و ایرانی مایه می‌گرفتند. گسترش دامنهٔ جنگ جهانی دوم به ایران، رفتن رضا شاه، و برقراری مختصر آزادیهای اجتماعی مجالی برای نوجویی هنری پدید آورد. «تغییر وضع سیاسی و دگرگونی جوّ فرهنگیِ توأم با آن که از ورود نیروهای متفقین [۱۳۲۰ هـ ش] ناشی شد، نمایانگر آغاز دوره‌ای جدید در نقاشی ایران بود. ایران ناگهان در معرض برخورد عقاید و ایدئولُژی‌های رنگارنگ قرار گرفت. [روشنفکران] با اشتیاق جویای راههای نو بودند، و با شوق بسیار به استقبال مفاهیم جدید می‌رفتند. پس دور از انتظار نیست اگر دهه ۱۳۲۰، عمدتاً آثاری اقتباسی از الگوهای اروپایی پدید آورده باشد. هنرمندان از یافته‌های تازه لذت می‌بردند و از طیف امکانات جدید حاصل از این یافته‌ها متحیر می‌شدند. آنها، همچون جهانگردانی که

---

۱۰. پاکباز. ر. نقاشی قهوه‌خانه، پیشین.



۷۸. پردهٔ رنگ روغنی (کار حسین قوللر آقاسی): یا سقای کربلا، تهران، نیمهٔ نخست سدهٔ چهاردهم هجری شمسی.



۷۹. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار محمد مدبر): حضرت یوسف در مجلس زلیخا، تهران، نیمهٔ نخست سدهٔ چهاردهم هجری شمسی.

به قاره‌ای نویافته هجوم می‌برند، دوست نداشتند در یکجا رحل اقامت افکنند. کنجکاوی تحریک شده، آنان را به آزمودن شیوه‌های گوناگون ــ از امپرسیونیسم تا کوبیسم، از خیالپردازیهای سوررئالیستی تا شکلبندیهای انتزاعی ــ سوق داد. خلاقیت و ابتکار در زیر موج تلاش برای جذب نگرشهای نو و آموختن و تسلط یافتن بر اسلوبهای جدید پنهان ماند». [۱۱]

در ابتدا، هنرکدهٔ هنرهای زیبا[۱۲] کانون نوجویی محسوب می‌شد. در واقع، هنرجویان مشتاق ــ که از طریق مدرسان خارجی با آثار و زندگی پیشگامان هنر مدرن آشنا شده بودند ــ کوشش پیگیرانه‌ای را برای رها شدن از قیود سنتی آغاز کردند. برخی با نفی قالبهای هنر رسمی زمان رضا شاه، الگوهای مطلوب خود را در آثار رئالیست‌های روسی و امپرسیونیست‌های فرانسوی یافتند؛ پرشورترین‌شان به تقلید از کارهای هنرمندانی چون *سزان* و *وان‌گوگ* پرداختند. در این اوان، در کار بعضی از پیروان کمال‌الملک هم موضوعها و اسلوبهای تازه‌تری رخ نمود. با این حال، تأثیرات او هنوز قوی بود.

دیری نگذشت که چند فارغ‌التحصیل دانشکدهٔ هنرهای زیبا، پس از بازگشت از سفر هنرآموزی در اروپا، سرمشقهای باز هم جدیدتری را پیش نهادند. اکنون نوگرایان به مکتبهای کوبیسم و اکسپرسیونیسم جلب شدند؛ و پس از چند سال فعالیت پراکنده، در نخستین پایگاههای هنر نو (انجمن خروس جنگی[۱۳] و نگارخانهٔ آپادانا[۱۴]) گرد آمدند. از این زمان تا یک دههٔ بعد، برخورد میان گرایشهای کهنه و نو فضای هنر معاصر را فرا گرفت، که نهایتاً به پیروزی نوگرایان انجامید. با برپایی نخستین بی‌ینال تهران (۱۳۳۷ هـ ش)، که یک

---

۱۱. نگاه کنید به:

Ehsan Yarshater, Contemporary Persian Painting, in *Highlights of Persian Art*, P.363.

۱۲. مدرسهٔ صنایع مستظرفه پس از کناره‌گیری کمال‌الملک به مدرسهٔ صنایع و پیشه و هنر تبدیل شده بود. در سال ۱۳۱۹ هـ ش، از ادغام مدرسهٔ نامبرده و مدرسهٔ عالی معماری، هنرکدهٔ هنرهای زیبا مشتمل بر سه شعبهٔ معماری، نقاشی و مجسمه‌سازی به وجود آمد. تعدادی از شاگردان کمال‌الملک (صدیقی، حیدریان، عُبادی و محسن مقدم) و نیز دو فرانسوی (مادام امین‌فر و مسیو دوبرول) در رشته‌های نقاشی و مجسمه‌سازی تدریس می‌کردند. این هنرکده بعداً با نام دانشکدهٔ هنرهای زیبا به دانشگاه تهران پیوست. برای اطلاع بیشتر، رجوع کنید به:
جواد مجابی، پیشگامان نقاشی معاصر ایران (نسل اول)، تهران، ۱۳۷۶، صص ۴-۵.

۱۳. توسط چند تن از هنرمندان و شاعران نوپرداز به رهبری جلیل ضیاءپور، منوچهر شیبانی، ح. غریب و حسن شیروانی شکل گرفت (۱۳۲۸ هـ ش). مجله‌ای به همین نام نیز در چند شماره منتشر شد. این مجله، پس از توقیف، با نام «پنجه‌خروس» انتشار یافت. در این زمان، سهراب سپهری و بهمن محصص با آن همکاری داشتند.

۱۴. نخستین نگارخانه‌ای که در تهران به همت محمود جوادی‌پور، حسین کاظمی و هوشنگ اَجودانی در تهران بر پا شد (۱۳۲۸ هـ ش). این نگارخانه در خلال یک سال فعالیتش آثار نقاشانی نوپرداز چون جلیل ضیاءپور، هوشنگ پزشک‌نیا، حسین کاظمی، احمد اسفندیاری، مهدی ویشکایی، عبدالله عامری، و جواد حمیدی را معرفی کرد.

نمایشگاه بزرگ از آثار نوپردازان بود، جنبش نوگرایی از سوی مقامات دولتی نیز به رسمیت شناخته شد. «روشن شده بود که اگر یک نمایشگاه بزرگ هنری در فواصل زمانی مشخص و منظم با شرکت بهترین نقاشان و مجسمه‌سازان کشور بر پا شود، هم تحرک بیشتری در جنبش هنر نو ایجاد می‌کند و هم راه را برای شرکت آثار هنرمندان ایرانی در نمایشگاههای بزرگ هنری جهان همچون بی‌ینال ونیز هموار خواهد کرد».[۱۵]

پس از این، نقاشی نوگرا روند رشد و گسترش فزاینده‌ای را آغاز کرد؛ و تا به امروز راهی پرفراز و نشیب را پشت سر گذاشته است. در این رهگذر ممکن بود هنرمند ایرانی به مکتبی روی آورد که دانش کافی دربارهٔ آن نداشت؛ ممکن بود اسلوبی را به کار بندد که اصول آن را به درستی نمی‌شناخت؛ ممکن بود با قصد طبع‌آزمایی دست به تجربه‌ای زند که چندان حاصلی از آن برنمی‌گرفت. از یکسو، با جذب جدیدترین پدیده‌های هنر غرب ضرورت همگامی با دنیای پیشرفته را توجیه می‌کرد؛ و از سوی دیگر برای کسب تشخص فرهنگی-ملی به عناصر مألوف و سنتی ایرانی متوسل می‌شد. با این حال، او از جستجوی راههای تازه غافل نبود و گهگاه به نتایجی درخشان نیز می‌رسید؛ گرچه کوششهای فردی‌اش غالباً امکان تداوم و توسعه نمی‌یافت. در واقع، مشکلات نقاشی نوگرا ــ همچون سایر هنرهای جدید ــ با مسائل اساسی جامعه‌ای که حرکت به سوی تجدد را تجربه می‌کند، گره خورده است.

بی‌شک، نباید جنبش نقاشی نوگرای ایران را عقیم و عاری از آفرینشهای ارزنده و ماندنی دانست. هم در میان آثار پیشگامانی چون **جلیل ضیاءپور**، **حسین کاظمی**، **احمد اسفندیاری**، **جواد حمیدی**، **محمود جوادی‌پور**، **مارکو گریگوریان**، **ناصر اویسی**، **سهراب سپهری**، **بهمن محصص**، **هانیبال الخاص**، **ابوالقاسم سعیدی**، **پرویز تناولی**، **محسن وزیری مقدم** و **منصوره حسینی** به نمونه‌های بدیع و اصیل برمی‌خوریم؛ و هم در کارهای آنان که بلافاصله و یا در سالهای بعد به میدان آمدند، از جمله: **پرویز کلانتری**، **حسین زنده‌رودی**، **منصور قندریز**، **فرامرز پیلارام**، **صادق تبریزی**، **مسعود عربشاهی**، **غلامحسین نامی**، **محمد احصایی**، **مهدی حسینی**، **پروانه اعتمادی**، **منوچهر صفرزاده** و **نصرت‌الله مسلمیان**. در واقع، اعتبار هنر جدید ایران به پشتوانهٔ آثاری است که در بیان ذهنیت و حساسیت ایرانی به زبان جهانی توفیق یافته‌اند (لوحه رنگی ۳۲ــت ۸۱، ۸۵، ۸۶).

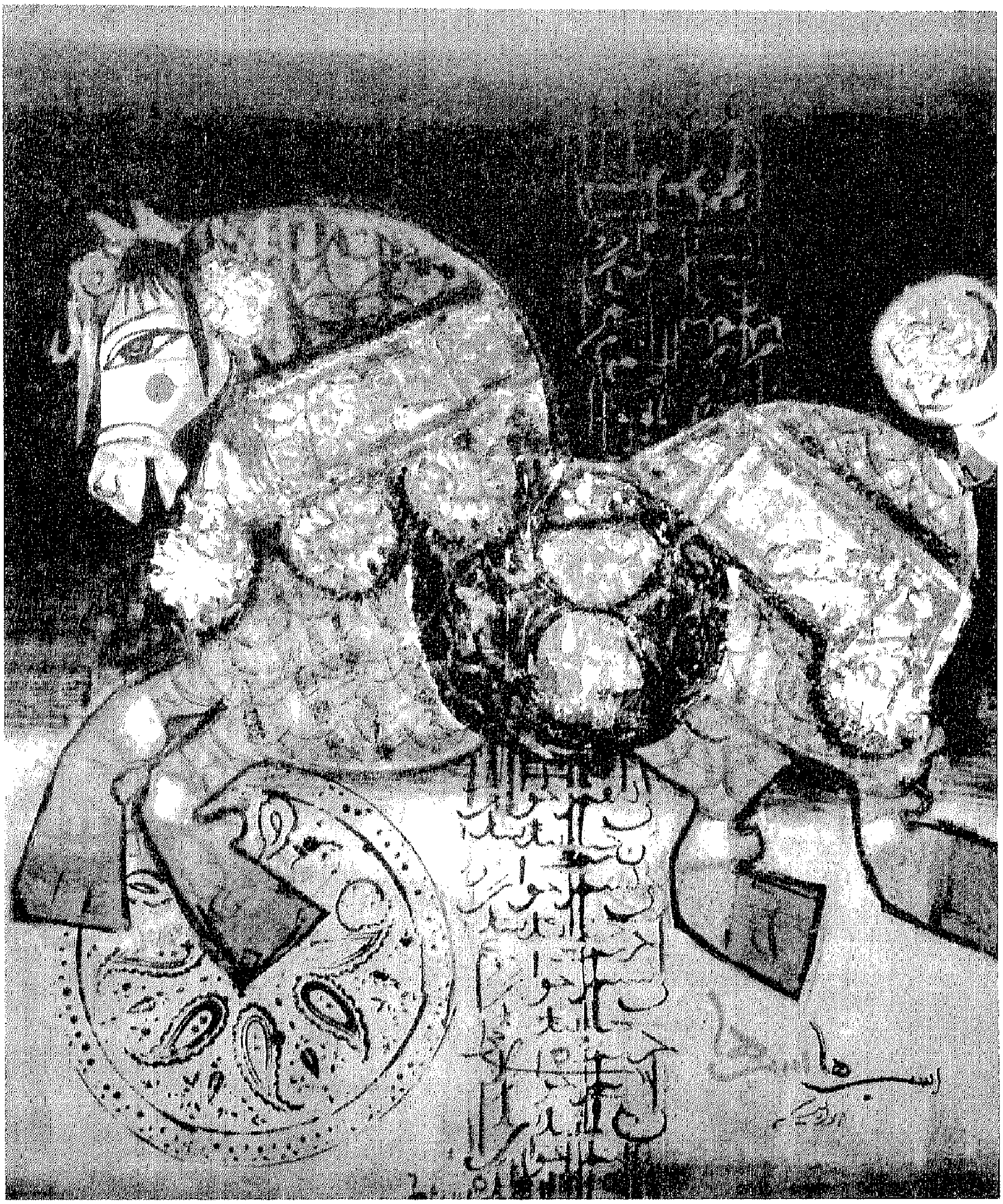
نقاشی جدید در جریان تحولش از تقلید طبیعت بسیار فاصله گرفت. هنرمند نوگرا بیشتر به تجربهٔ ذهنی خویش باور دارد. ذهن باوری او به شکلهای مختلف بروز می‌کند: گاه

---

۱۵. نگاه کنید به: Karim Emami, Post-Qajar Painting, in *Encyclopedia Iranica*, P. 641. (در این نقل قول از ترجمهٔ خودِ نویسندهٔ مقاله استفاده کرده‌ام).



۸۰. اثری از منصور قندریز: سوار قوش به دست، ۱۳۳۸ ه‍.ش.



۸۱. اثری از ناصر اویسی: اسب (از مجموعهٔ اسبها)، حدود ۱۳۵۰ ه‌ش.

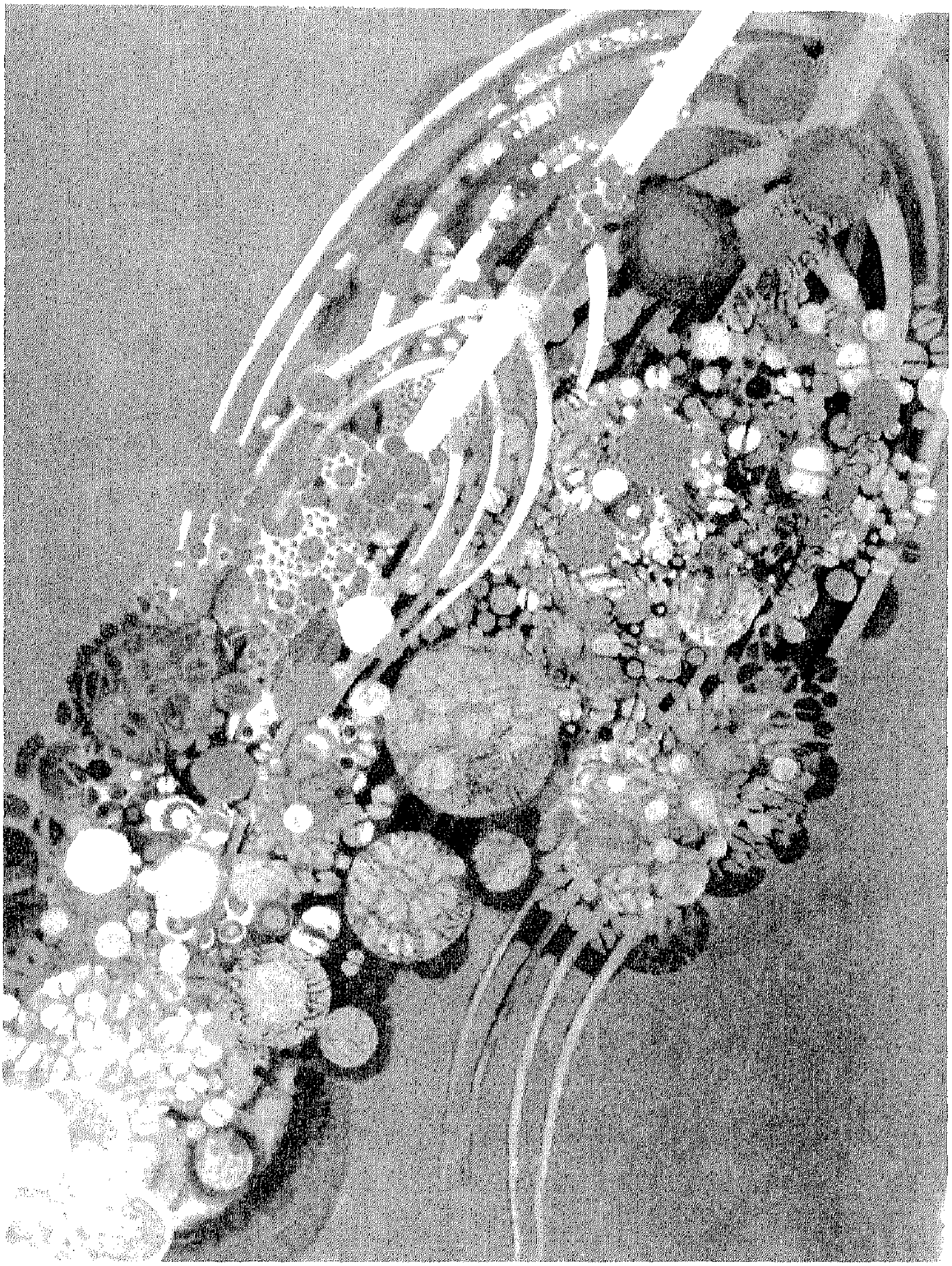
به انتزاع مطلق می‌رسد، گاه به تزیین صرف بدل می‌شود؛ و گاه نیز دنیایی غریب و خیالی را در برابر دیدگان ما قرار می‌دهد. چنین است که در اغلب نقاشیهای جدید ـ همچون نگاره‌های قدیم ـ واقعیت فیزیکی اشیا نفی می‌شود، و فضا و زمان مفاهیمی انتزاعی‌اند. از همین روست که در برخی کارها، گلها به لکه‌های رنگین و درختان به خطوط موزون و آدمها به شکلهای دو بُعدی استحاله یافته‌اند؛ و در برخی دیگر، همین نشانه‌های بازشناختنی نیز صفحهٔ نقاشی را ترک کرده‌اند. ندرتاً، اگر واقعیتی از زندگی عادی به تصویر درآمده باشد، چنان تلطیف شده است که به جلوه‌ای از دنیای قصه‌ها می‌ماند. با این حال، نقاشی جدید از تجسم خشونت و درد و فغان نیز یکسره تهی نیست.

نقاش نوپرداز ایرانی ـ همچون نگارگران قدیم ـ از بازنمایی واقعیت مرئی دوری می‌جوید، اما کمتر به روایتگری و توصیف ادبی می‌پردازد. او می‌کوشد به بیان تجسمی ناب دست یابد؛ و به همین سبب نیز اسلوبهای مختلف را می‌آزماید و در تجربیاتش از مواد گوناگون بهره می‌گیرد. رویکرد او به خوشنویسی و خط‌نگاری نیز غالباً فارغ از مقاصد ادبی یا نوشتاری است. در واقع، او حروف و کلمات را با استفاده از امکانات رنگ و بافت به‌گونه‌ای سامان می‌دهد که تأثیر بصری بیشتری داشته باشند.

«بخش عمدهٔ نقاشی امروز ایران غیرمتعهد است و از واقعیتهای تحول اجتماعی برکنار مانده است. همان نوع انتزاع که به نگارگران قدیم امکان می‌داد که طبیعتگرایی را نادیده بگیرندو دنیایی شاد از رنگهای ناب و پیکرهای سنتی را در برابر دیدگان ما عرضه بدارند، هنرمندی چون ابوالقاسم سعیدی را قادر می‌سازد که در میانهٔ جهان آشوب‌زدهٔ ما نغمه‌ای رنگارنگ و دلنشین از شاخ و برگ و گلهای گوناگون سر دهد، و یا به بهجت صدر اجازه می‌دهد ردیفی موزون از باریکه‌های هیزم مانند را در رنگهای ملایم به نظم آورد. اعتراض تلخ و استعاره‌های طنزآمیز و گویا در شکلهای کژنما و غولهای بدهیبت بهمن محصص منحصر به فرد است. پیام تند و تیز محصص ـ همانند یک گروه از هنرمندان برجستهٔ مکزیکی مشتمل بر تامایو، اُرُسکو و سیکه‌ایرُس ـ ظاهراً وجه اشتراک بیشتری با اکسپرسیونیسم آلمانی دارد تا با گرایش عام در نقاشی ایرانی. آثار محصص نمونه‌ای قابل قبول از تقابل و تفاوت کامل به دست می‌دهند. در جایی میان دلبستگی سعیدی یا صدر به هنری عاری از هرگونه محتوای اجتماعی، و خروش تهدیدآمیز آکنده از درد و دلهرهٔ محصص، اکثریت نقاشانی قرار دارند که آثارشان حال و هوای زمانه یا طرز فکر جمع خاص آنها را ثبت می‌کند».[۱۶] (لوحه رنگی ۳۰ ــ ت ۸۲).

---

۱۶. بارساطر. ا، پیشین، ص ۳۶۴.



۸۲. اثری از
ابوالقاسم سعیدی:
شاخه‌ها
حدود ۱۳۵۰ هش.

هیچ یک از سه هنرمند یاد شده نمایندهٔ جریان خاصی نبود. اما بسیاری از نقاشان ــ دست کم به طور مقطعی ــ در بیانگری اعتراض‌آمیز با محصص، در تغزل شادی‌آفرین با سعیدی و در انتزاع صورتگرایانه با صدر همگام بوده‌اند. سه هنرمندِ درگذشته، در این گسترهٔ متنوع جای خاصی دارند: حسین کاظمی، سهراب سپهری و منصور قندریز. در میان آثار پیکرنما [فیگوراتیو]، نیمه‌انتزاعی و انتزاعی برجای مانده از اینان، نمونه‌های شاخصی از نقاشی جدید ایران را می‌توان یافت.

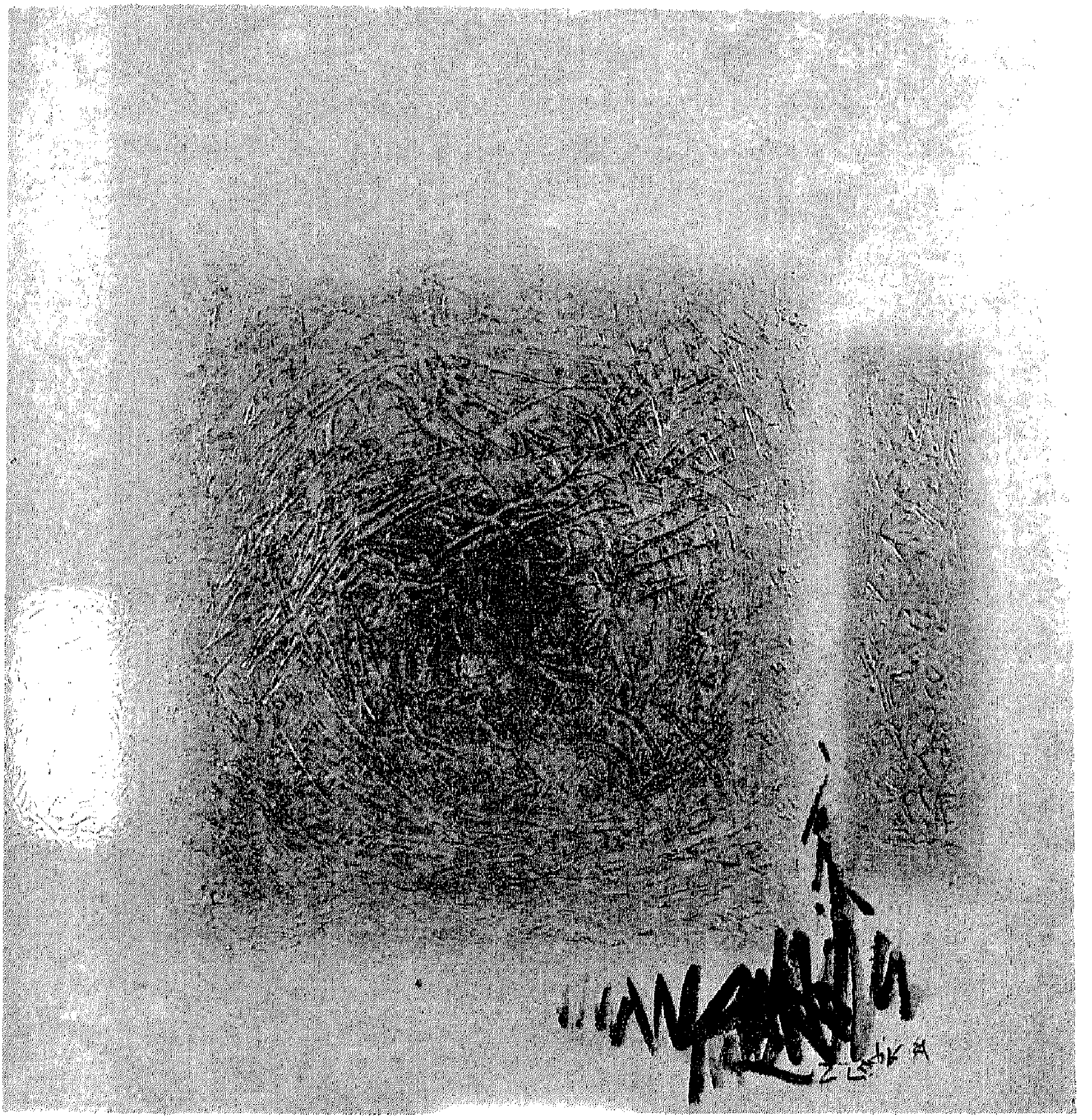
«در آثار اولیهٔ کاظمی دو گرایش مختلف را می‌توان به روشنی تشخیص داد: واقعگرایی به روش امپرسیونیست‌ها؛ و نوعی تصویرگری شاعرانه متأثر از نگارگری مکتب *اصفهان*. تدریجاً، گرایش دوم در کارش غالب آمد و به صورت کاربست مبالغه‌آمیز خطوط منحنی بروز کرد. کوشش برای بازنمایی آرمانی به شیوهٔ نو سرانجام در یک سلسله نقاشی با گوآش نتیجهٔ مطلوب‌تری به بار آورد. اکنون پیکرها را به مدد خطوط منحنی ناپیوسته شکل می‌داد و خطها را تابع زمینه‌ای می‌کرد که خود از لکه رنگهای درهم بافته تشکیل می‌یافت. تحول بعدی در کار کاظمی رویکرد به انتزاع کامل بود. در یک دوره، ترکیب‌بندیهای بزرگ اندازه‌ای با ضربان سریع و موزون قلم‌مو پدید آورد. در گام بعدی موفق شد نوعی هماهنگی متعادل میان سکون شکلهای راستگوشه و پویایی خطوط خوشنویسانه برقرار سازد. مضمون تقابل و وحدتِ عناصر متضاد در نقاشیهای نیمه‌انتزاعی متأخرش بیان آشکارتری یافت»[۱۷] (ت ۸۳).

«سپهری کار جدی خود را در مقام نقاش با یک سلسله تصویرهای برگرفته و خلاصه شده از طبیعت آغاز می‌کند. نخستین آبرنگها و گوآش‌های او را می‌توان بازنمایی لحظه‌های تجربهٔ شاعرانه در جهان اشیاء دانست. حرکت آزاد و شتابان قلم‌مو، درهم شدن رنگماده، تأکید بر تباینهای رنگی، و استفاده از عوامل تمرکز دهنده در فضای دوبُعدی (مثلاً، یک لکه رنگ سرخ به نشانهٔ لالهٔ آتشین)، از جمله مشخصات آثار این دوره‌اند و اثرپذیری از نقاشی انتزاعی مکتب *پاریس*[۱۸] را نشان می‌دهند. با این حال، تلاشی آگاهانه برای تلفیق سنتهای شرقی و غربی، و کوششی برای دستیابی به شیوه‌ای مستقل و شخصی نیز در این آثار مشهود است. چندی نمی‌گذرد که او با کسب مهارت در طراحی خوشنویسانه، کشف ارزش فضای خالیِ مثبت در ترکیب‌بندی، و رنگ‌گزینی محدودتر، گرایشی بارز به زیبایی‌شناسی نقاشی ذِن [خاور دور] از خود بروز می‌دهد. تلخیص و تقطیر شکلها، تأکید بر ریتم خطها و

---

۱۷. پاکباز، ر، حسین کاظمی، پیشین.

۱۸. نقاشانی چون ژُره بیسیِر، ژان بازن و آلفره مانِسیه، که در سالهای پس از جنگ جهانی دوم مکتبی معادل مکتب اکسپرسیونیسم انتزاعی نیویورک را در پاریس به وجود آوردند.



۸۳. اثری از حسین کاظمی: انتزاع، ۱۳۴۸ ه‌ش.

لکه‌های بیانگر، توجه به تعادل فضاهای پر و خالی، و کاربست اسلوب رنگ‌آمیزی رقیق و سیال، از جمله اصولی هستند که سپهری از آبمرکبهای خاور دور می‌آموزد. بدین سان، او به شیوه‌ای موجز، نیمه‌انتزاعی، و بدیهه‌نگارانه دست می‌یابد که وسیلهٔ بیان مناسبی برای مکاشفه‌های شاعرانه‌اش در طبیعت کویری خواهد شد. بعداً هم، سپهری هرگاه از کنکاشهای ساختاری به ستوه می‌آید، به این زبان روانِ مکاشفه‌ای باز می‌گردد؛ و در طراحیهایش، همواره، آن را با توانایی بسیار به کار می‌گیرد.

«پرده‌های *تنه درختان* و نقاشیهای انتزاعی هندسی در مجموع آثار سپهری همان‌قدر استثنایی و غیرمترقبه به نظر می‌آیند که طبیعت بیجان‌ها و مناظر معماری کویری او. سپهری هنرمندی متفکر، جستجوگر و کمال‌طلب بود. نه از بررسی جریانهای هنری معاصر غافل می‌شد، و نه از تعمق در میراث فرهنگ و هنر شرق. بنابراین، مسیر تحول نقاشی او سر راست و بدون فراز و نشیب نبود. او میان پیکرنمایی و انتزاع مطلق، میان رویکرد حسی به واقعیت و عقلانیت سازماندهی تصویر در نوسان بود. گاه با خطوط سیال و رنگهای خاکی بدیهه‌نگاری می‌کرد؛ و گاه در ترکیب‌بندیهای خود صور هندسی قاطع و رنگهای درخشان به کار می‌برد. با این حال، او تجربیات صوری متنوع را عمدتاً با تأکید بر اصل خلأ به هم پیوند می‌داد و جوهر سبک خود را حفظ می‌کرد»[۱۹] (لوحهٔ رنگی ۳۰).

«قندریز یکی از با استعدادترین هنرمندان معاصر بود که به علت مرگ زودرس نتوانست کارش را ادامه دهد. او مرحلهٔ تجربه‌اندوزی آکادمیک، و تقلید از شیوه‌های امپرسیونیسم و پُست امپرسیونیسم را به سرعت پیمود. در پرده‌هایی چون *اسبها* (۱۳۳۸ هـ ش)، تحت تأثیر نقاشی قدیم چینی قرار گرفت؛ و این مرحلهٔ گذار به سبکی شخصی بود که، به هنگام اقامتش در تبریز، با اثرپذیری از ماتیس و نگارگری ایرانی حاصل آمد. سطوح رنگی تخت و روشن، خطهای شکلساز نرم، و پیکرهای بلندقامت و کوچکْ سر در جامگان ساده و خشن روستایی، از مشخصات بارز آثار او در این دوره‌اند [...] رفته رفته، رویکرد اساطیری و مضمونهای راز آمیز کهن در کار او پدید شدند (اگرچه نقاشی‌اش، از جنبهٔ صوری، به سادگی بیشتر گرایید).

«اقامت در تهران، آموزش در هنرکدهٔ تزیینی، جوّ بی‌ینال‌ها، و گرایش به شیوهٔ تزیینی و انتزاعی [...]، قندریز را به مسیری تازه کشانید. پس از این، نقشپردازی در کار او اهمیت یافت؛ و خصلت بدوی نقاشی‌اش آشکارتر شد [...] در نخستین آثار، شکلهای نیمه‌انتزاعی انسان، پرنده، خورشید، شمشیر و سپر آمیخته با نقوش هندسیِ تکرار شونده، فضای

---

۱۹. پاکباز، ر، سهراب سپهری، پیشین.

محدود شده در حاشیه را پر کرده‌اند. بعداً، عناصر پیکرنما جای به صور هندسی ساده‌تر و صریح‌تر می‌دهند؛ ولی ندرتاً نقاشی او به مرز انتزاع مطلق می‌رسد. قندریز همواره برحضور کیفیتی معنوی در هنرش ــ مبتنی بر ارزشهای زیبایی‌شناختی سنت تصویری ایرانی ــ تأکید می‌ورزید. و شاید همین حساسیت بود که او را از صورتگراییِ محض بازمی‌داشت»[۲۰] (ت ۸۰).

باری، کاظمی و سپهری و قندریز به آنچه از هنر مدرن غرب آموخته بودند، اکتفا نکردند. سعی آنها بر این بود که آموخته‌ها و برگرفته‌ها را «درونی» کنند؛ و در این امر به موفقیتهایی نیز دست یافتند. ظاهراً، از همان آغاز جنبش نوگرایی در ایران، تقلید کورکورانه از دستاوردهای غربیها مردود شمرده می‌شد.[۲۱] «پرسشی که یقیناً ذهن بسیاری از هنرمندان نوپرداز را باید به خود مشغول کرده باشد کشف آن کیفیات و ویژگیهایی بود که می‌توانست کار آنان را از کارهای مشابه در نقاط دیگر جهان مشخص و ممتاز بسازد. در کار آنان چه چیز 'ایرانی' وجود داشت؟ و چه چیزی بود که تابلوهای نقاشی و پیکره‌هایی را که از زیردست آنها بیرون می‌آمد با گذشتهٔ فرهنگی وطن‌شان پیوند می‌داد؟ کارگزاران فرهنگی کشور هم مشوق این پرس و جوها بودند، چرا که می‌خواستند شاهد ظهور یک 'مکتب هنر ملی' باشند، مکتبی که پیوندهای روشنی با دوره‌های باشکوه هنر ایران: هنر هخامنشی و ساسانی و صفوی داشته باشد».[۲۲]

کوششهای ضیاءپور، اویسی، و شماری دیگر از نوپردازان دههٔ ۱۳۳۰، در همین راستا بود، که نتایجی ــ هرچند محدود ــ به بار آورد. در ادامهٔ این جریان، هنرمندان جوان‌تری که «مکتب سقاخانه»[۲۳] نام گرفتند، به میدان آمدند. اینان راه رسیدن به هنری باهویت را نه در انتخاب موضوعهای مألوف و یا استفاده از نگارگری قدیم، بلکه در بهره‌گیری از گنجینه هنرهای تزیینی و عامیانه و نیز خوشنویسی فارسی دانستند. زنده‌رودی نخستین کسی بود که در این راه گام نهاد؛ و سپس چند تن از هنرجویان هنرکدهٔ تزیینی به او پیوستند. تأیید

---

۲۰. پاکباز. ر، منصور قندریز، همان.

۲۱. ضیاءپور در توضیح چگونگی مبارزهٔ گروه نوپردازان در اواخر دههٔ ۱۳۲۰، می‌گوید: «...یک دعوای دیگر هم داشتیم با جهودی‌ها که می‌رفتند خارج و می‌آمدند، سوغاتشان تقلید آثار غربی بود. ما به اینها می‌گفتیم تکنیک را آموختی بله، اما حرف تو باید مال خودت باشد. اینجا حرف تو کو؟ [...] کار و پیام من این بود که با تکیه بر ظرفیت فرهنگ بومی خود ببینم چه چیزی در اینجا هنوز زنده است و با زبان نقاشی جهان سازگاری دارد، آن را رشد بدهم و نهایتاً فرهنگ هنری کشور خودم را تعالی ببخشم». رجوع کنید به: مجابی. ج، پیشین، ص ۸.

۲۲. امامی. ک، پیشین، ص ۶۴۳.

۲۳. کریم امامی که در روزنامهٔ کیهان انگلیسی نقد هنری می‌نوشت، در اوایل دههٔ ۱۳۴۰ این اصطلاح را باب کرد. رجوع کنید به: کاتالوگ سقاخانه، موزه هنر معاصر، تهران، ۱۳۵۶.

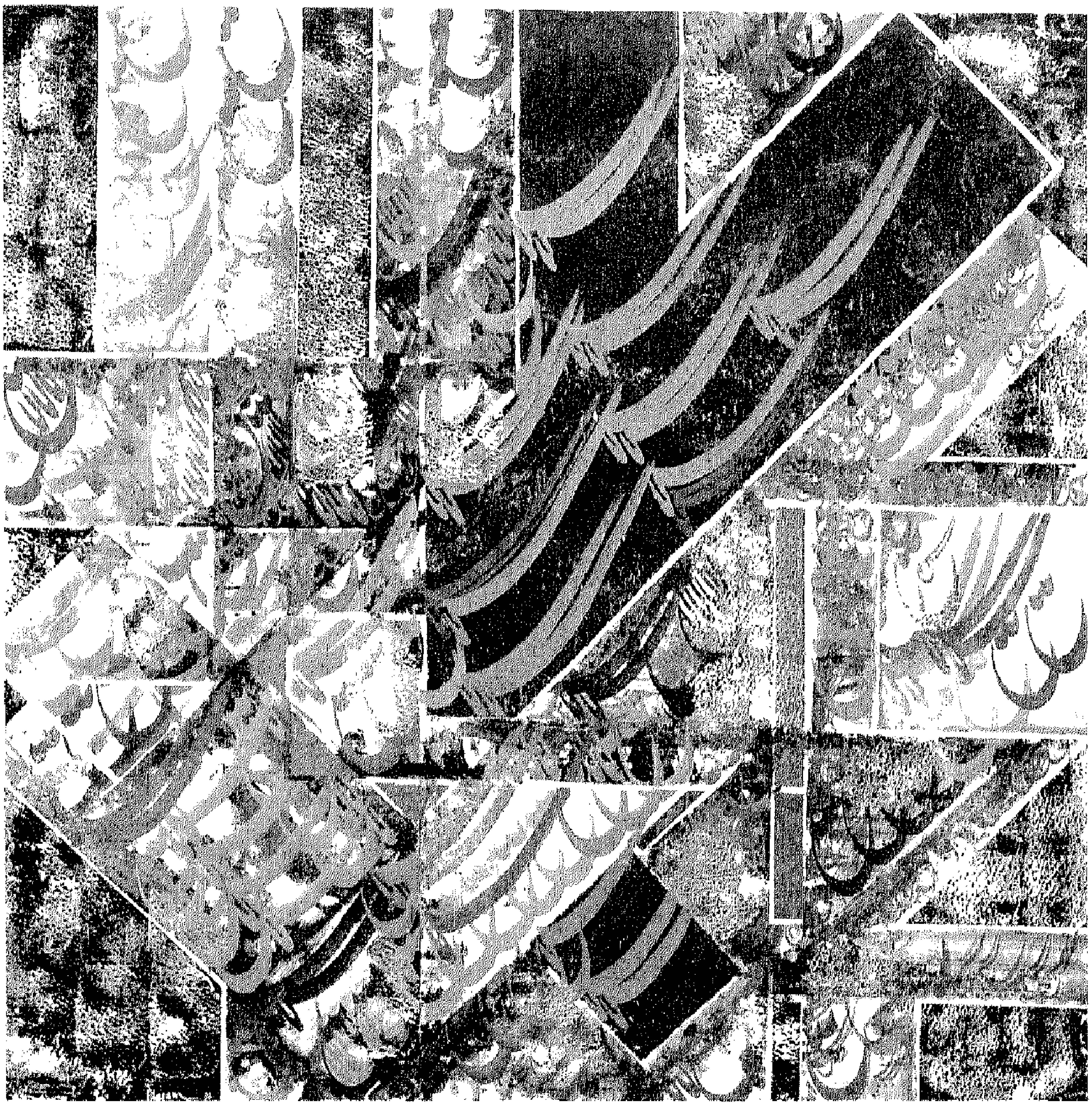
داوران بی‌ینال چهارم (۱۳۴۳ هـ ش) به حرکت این گروه قوت بخشید. (جریان "نقاشیخط" هم که تا به امروز ادامه دارد، در همین اوان آغاز شد).

«نقاشان و مجسمه‌سازان مکتب *سقاخانه*، که آنان را هنرمندان *سنتگرای* نو نیز خوانده‌اند، بیش از کسان دیگر در جهت دستیابی به یک هدف قدیمی پیش رفتند، یعنی ایجاد یک مکتب هنر 'ملی'، که کارهای پدید آمده در لوای آن در عین حال هم 'امروزی' و هم 'ایرانی' بود و هنردوستان و داوران بی‌ینال‌ها و نمایشگاههای بزرگ، چه در داخل و چه در خارج از ایران واکنشهای مثبتی نسبت به آن نشان می‌دادند. نقشمایه‌های سنتی را می‌شد تک‌تک یا با هم به شکلهای گوناگونی مورد استفاده قرار داد تا سطوحی را که از نظر بصری موزون بود پدید آورد یا جلوه‌های خاصی با تکیه بر 'جنس' مصالح مورد استفاده ایجاد کرد و یا حتی پیامی طنزآمیز را در دل اثر ارائه شده جای داد. انعطافی که به هنگام استفاده از این نقشها و طرحها در اختیار هنرمند بود، و آزادی او در انتخاب رنگ یا رنگهای دلخواه، کلید موفقیت هنرمندان *سقاخانه* به شمار می‌رفت. و البته نقاشیها و پیکره‌های به وجود آمده در لوای این مکتب پیوندهای روشن و مستقیمی با میراث فرهنگی کشور داشتند. هنرمندان *سقاخانه* را در واقع می‌شد نوادگان استادان صنعتگر قرنهای پیشین دانست؛ تذهیبکاران و زرکوبها و قلمزنها و خوشنویسانی که هزار و یک شیء کاربردی را به کمک نقش و نگارهای ظریف درهم پیچنده و یا کتیبه‌هایی از خط خوش زیباتر می‌کردند».[۲۴]

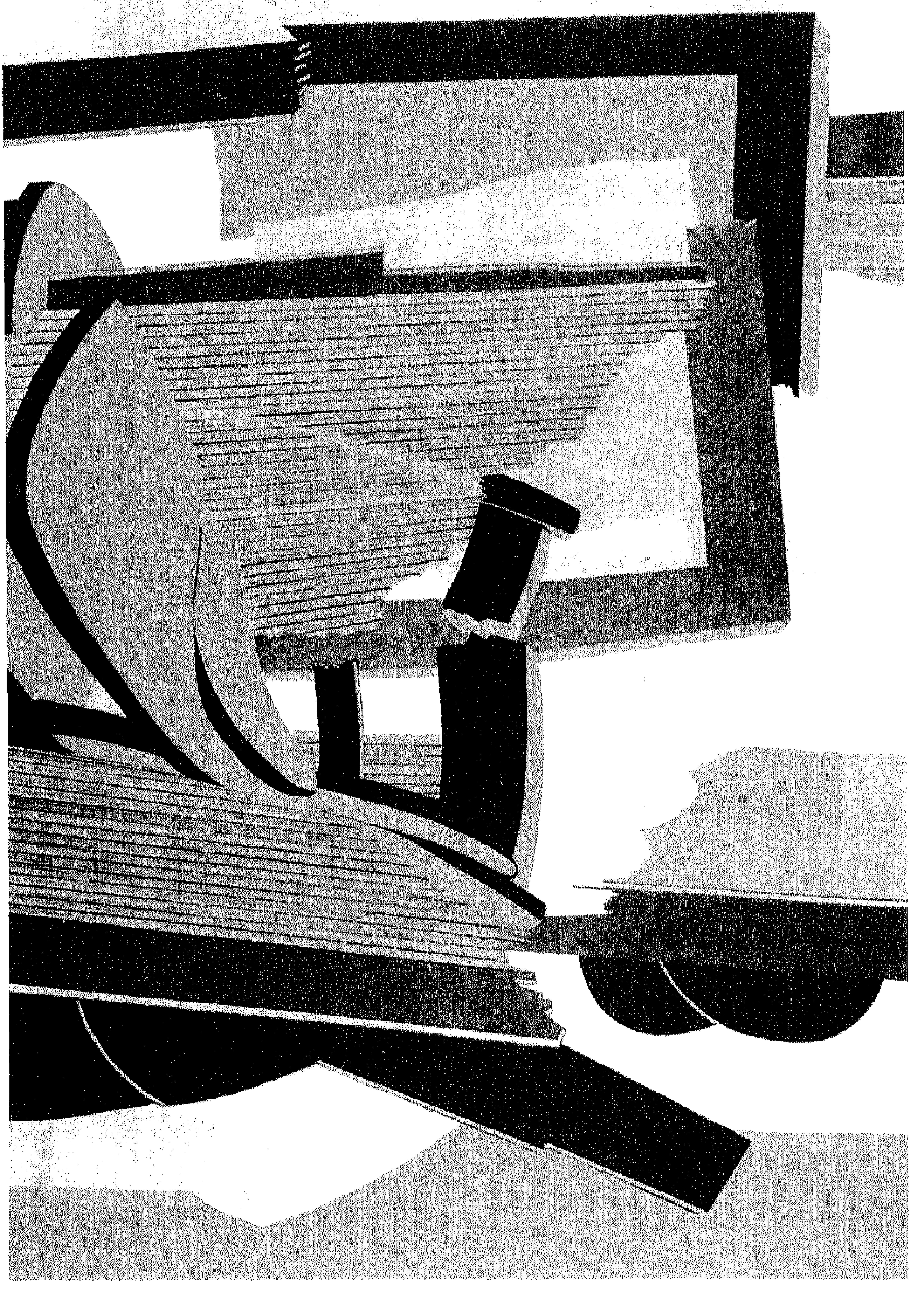
دیری نگذشت که بنیانگذاران *سقاخانه* از مرزهای اولیهٔ آن فراتر رفتند؛ ولی کاربست خط در نقاشی به صور مختلف ادامه یافت. «پیلارام یکی از نمایندگان مکتب *سقاخانه* و در زمرهٔ نخستین کسانی بود که ویژگیها و امکانات صوری خط‌ـنوشته و یا خوشنویسی سنتی را در نقاشی نوگرای ایران آزموده‌اند [...] پیلارام هنرمندی پرکار بود؛ درک تجسمی قوی و دستی توانا داشت. او با مهارت تمام می‌توانست هر گونه اثرپذیری را در شیوه‌ای شخصی حل کند. در آثار اولیه‌اش، به مدد مُهرزنی، زمینه‌ای کتیبه گونه برای صور هندسی ساده یا نشانه‌های مذهبی (چون عَلَم، پنجه، و غیره) ایجاد می‌کرد. این آثار پیلارام شباهتهایی با نخستین آثار *سقاخانه* حسین زنده‌رودی داشتند. بعداً، پیلارام به خوشنویسی ـ به‌خصوص نستعلیق و شکسته نستعلیق ـ روی آورد. در این عرصه، با بهره‌گیری از الگوی سنتی سیاه‌مشق دست به تجربه‌هایی بسیار متنوع زد. این تجربه‌ها مشتمل بودند بر انواع ترکیب‌بندیهای هندسی با بافت نگارشی، طرحهای خوشنویسانه، سیاه‌مشقهای رنگین، و ریتم‌هایی از حروف برجسته‌نمایی شده و متداخل در یکدیگر. او، غالباً در نحوه

---

۲۴. امامی. ک، پیشین، ص ۶۴۴.



۸۴. اثری از فرامرز پیلارام: ترکیب‌بندی با حروف، ۱۳۵۵ ه‌ش.



۸۵. اثری از مهدی حسینی، ترکیب‌بندی، ۱۳۷۰ هش



۸۶. اثری از
نصرت‌الله مسلمیان:
تعلیق، ۱۳۷۶ ه‌ش

سازماندهی عناصر به‌کیفیتی تزیینی دست می‌یافت؛ و با کاربست رنگ طلایی بر این کیفیت تأکید می‌کرد»[۲۵] (ت ۸۴).

همیشه این امکان وجود دارد که راه برجسته‌ترین هنرمندان توسط مقلدانشان به بیراهه کشانده شود. این واقعیت در نقاشی نوگرای ایران نیز مصادیقی داشته است. در اوایل دهه ۱۳۵۰، تکاپوی دستیابی به سبک «ایرانی» بیش از پیش فزونی گرفت که برداشتهای ظاهری و گاه تفنن‌آمیز از گنجینهٔ نقشها و نقشمایه‌های تزیینی کهن را باعث شد. چنین به نظر می‌رسید که این گونه بازگشت به سنت، خلأ ناشی از عقب‌نشینی نگارگری جدید را پر می‌کرد. بسیاری از نقاشان نیز زیر لوای نگرش جهانی به هنر تا مرزهای تقلید محض از سبکهای غربی پیش رفتند. در واقع، سیاستهای فرهنگی عصر محمدرضا شاه، به تمامی گرایشهای هنری فارغ از تعهد اجتماعی میدان داده بود. چنانکه حتی پیش از گشایش موزهٔ هنرهای معاصر تهران (۱۳۵۶ هـ ش) و معرفی آثار نوپدید غربی، نخستین نشانه‌های پُست مدرنیسم نیز در ایران نمایان شده بود. از سوی دیگر، در آن سالها، برخی از هنرجویان تمایل به واقعگرایی اجتماعی و اعتراض علیه تفنن‌گرایی رایج را به صورت الگوبرداری ظاهری از نقاشی شوروی [سابق] و دیوارنگاری مکزیکی نشان می‌دادند. بدین سان، هنگامی که انقلاب اسلامی به وقوع پیوست، جنبش نوگرایی وضعی بحرانی را می‌گذرانید.

در سالهای اخیر، استعدادهای نومایهٔ بسیاری پا به عرصه گذارده‌اند که به‌خصوص شمار زنان در میان آنها چشمگیر است. همچنان بازتاب دو نگرش ملی و جهانی را در شیوه‌ها و روشهای گوناگون می‌توان دید. اما اکنون این تنوع نشان‌دهندهٔ جستجوهای جدی‌تر و انتخابهای آگاهانه‌تر نیز هست. در واقع نوگرایان نسل جدید غالباً هم شناخت وسیع‌تری از سنت به‌دست آورده‌اند و هم دستاوردهای مدرنیسم را بهتر شناخته‌اند. به نظر می‌رسد که کوششهای اینان ــ از هر نقطه که آغاز شده باشد ــ معطوف است به درک و بیان موقعیت خود در جهان معاصر. با عنایت به توان امروزی جنبش نوگرایی آیا می‌توان امید داشت که در آینده صفحهٔ درخشان دیگری بر تاریخ نقاشی ایران افزوده شود؟

---

۲۵. باکناز ر، فرامرز پیلارام، پیشین.

مشخصات لوحه‌های رنگی

بخش اول

۱. بخشی از دیوارنگاره: حماسهٔ رستم، پنجیکنت [سمرقند]، سدهٔ هفتم میلادی.

۲. دیوارنگاره: بُدی‌ستوَه زیبا، بامیان [افغانستان]، سدهٔ ۶/۵ میلادی.

۳. سرنگارهٔ کتاب التریاق: صحنه‌های دربار، محتملاً موصل، میانهٔ سدهٔ هفتم هجری قمری.

۴. سفالینهٔ منقوش (مینایی): شاه و درباریان، ری، اوایل سدهٔ هفتم هجری قمری.

بخش دوم

۵. نگاره‌ای از نسخهٔ شاهنامه: رزم زنگه و اخواست، شیراز، ۷۳۳ه‌ق.

۶. نگارهٔ دوصفحه‌یی از یک جُنگ: بهشتیان و دوزخیان، شیراز، ۸۱۳ه‌ق.

۷. نگاره‌ای از نسخهٔ شاهنامهٔ بایسنقری: گلنار و اردشیر، هرات، ۸۳۳ه‌ق.

۸. نگاره‌ای از نسخهٔ خاوران‌نامه (مرقوم فرهاد): حضرت علی^ع^ ستون سلیمان را از جا برمی‌کَند، شیراز، حدود ۸۸۱ه‌ق.

۹. تکچهرهٔ شایبک‌خان (کار کمال‌الدین بهزاد)، هرات، حدود ۹۱۴ه‌ق.

۱۰. نگاره‌ای از بوستان سعدی (مرقوم کمال‌الدین بهزاد): گریز حضرت یوسف از زلیخا، هرات، ۸۹۳ه‌ق.

۱۱. نگاره‌ای جدا شده از یک نسخهٔ شاهنامه (منسوب به سلطان‌محمد): رستم خفته و نبرد رخش و شیر، حدود ۹۲۵ه‌ق.

۱۲. نگاره‌ای از نسخهٔ ظفرنامه: صحنهٔ شکار، تبریز، ۹۳۵ه‌ق.

۱۳. نگاره‌ای از نسخهٔ شاهنامهٔ تهماسبی: آشنایی فردوسی با شاعران دربار سلطان‌محمود غزنوی، تبریز، حدود ۹۳۱ه‌ق.

۱۴. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ تهماسبی (کار آقامیرک): مجنون در بیابان، تبریز، ۹۴۶-۹۵۰ه‌ق.

۱۵. بخشی از نگارهٔ شاهنامهٔ تهماسبی (کار سلطان‌محمد): دربار کیومرث، تبریز، حدود ۹۳۱ه‌ق.

۱۶. نگاره‌ای از نسخهٔ هفت اورنگ (منسوب به شیخ‌محمد): کشته شدن عُیینه و ریّا، مشهد، ۹۶۴-۹۷۳ه‌ق.

۱۷. طراحی رنگ شده (مرقوم محمدی): سلطانی در کنار نهر، محتملاً هرات، حدود ۹۸۸ه‌ق.

۱۸. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسه: خسرو نخستین بار شیرین را می‌بیند، شیراز، ۹۹۲ه‌ق.

۱۹. نگاره‌ای از نسخهٔ مخزن‌الاسرار حیدر خوارزمی (مرقوم رضا عباسی): نظارهٔ تیمور بر کارِ مور، اصفهان، ۱۰۲۳ه‌ق.

۲۰. رقعهٔ مصور (مرقوم محمدیوسف): صحنهٔ عاشقانه، اصفهان، حدود ۱۰۴۰ هق.

بخش سوم

۲۱. یک قطعه نقاشی (مرقوم محمدزمان): دیدار مجنون و پدرش در بیابان، اشرف [مازندران]، ۱۰۸۶ هق.

۲۲. بخشی از یک پردهٔ رنگ‌روغنی: مدهوش شدن ندیمگان زلیخا از جمال حضرت یوسف، تهران، میانهٔ سدهٔ سیزدهم هجری قمری.

۲۳. پردهٔ رنگ‌روغنی (مرقوم مهرعلی): فتحعلیشاه در لباس رسمی، تهران، ۱۲۲۸ هق.

۲۴. یک قطعه نقاشی (مرقوم ابوالحسن غفاری): چهرهٔ شاهزاده اردشیرمیرزا، تهران، ۱۲۶۹ هق.

۲۵. تصویری از نسخهٔ هزار و یک شب (کار ابوالحسن غفاری): هارون‌الرشید و جعفر برمکی در هیئت ناصرالدین شاه و امیرکبیر، تهران، حدود ۱۲۷۵ هق.

۲۶. آبرنگ مقدماتی برای یک پردهٔ رنگ‌روغنی (کار محمودخان): استنساخ، تهران، ۱۲۷۵ هق.

۲۷. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار موسی ممیزی): زنان قالیباف، تهران، ۱۳۱۳ هق.

۲۸. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار کمال‌الملک): طبیعت بیجان با گلدان و پرندهٔ شکار شده، تهران، ۱۳۱۲ هق.

بخش چهارم

۲۹. اثری از محمود فرشچیان: شکار، دههٔ ۱۳۴۰ هش.

۳۰. اثری از سهراب سپهری: تنه‌های درخت، دههٔ ۱۳۴۰ هش.

۳۱. اثری از بهمن محصص: مینوتور، دههٔ ۱۳۴۰ هش.

۳۲. اثری از حسین زنده‌رودی: ترکیب‌بندی با حروف، ۱۳۴۷ هش.

مشخصات تصاویر سیاه و سفید

۲۴. نگاره‌ای از نسخهٔ کلیله و دمنه: دزد در اتاق خواب، تبریز، ۷۶۲-۷۷۴ هق.
۲۵. نگاره‌ای از نسخهٔ دیوان خواجوی کرمانی: رسیدن همای به درِ کاخ همایون، بغداد، ۷۹۹ هق.
۲۶. نگاره‌ای از نسخهٔ شاهنامه: نبرد بهرام گور با اژدها، شیراز، ۷۷۲ هق.
۲۷. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ نظامی: بهرام گور در گنبد سیاه، شیراز، ۸۹۶ هق.
۲۸. طرح مرکبی (کار مولانا ولی‌الله): شترها و ساربانان، هرات، میانهٔ سدهٔ نهم هجری قمری.
۲۹. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ نظامی: بهرام گور در گنبد زرد، تبریز، اواخر سدهٔ نهم هجری قمری.
۳۰. نگاره‌ای از نسخهٔ بوستان سعدی (مرقوم کمال‌الدین بهزاد): گدا بر درِ مسجد، هرات، ۸۹۳ هق.
۳۱. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ نظامی (منسوب به قاسم‌علی): سوگواری در مرگ شوهر لیلی، هرات، ۸۹۹ هق.
۳۲. نگاره‌ای از نسخهٔ شاهنامهٔ تهماسبی: اخترشناسان سرنوشت ضحاک را به او می‌گویند، تبریز، حدود ۹۳۰ هق.
۳۳. نگاره‌ای از نسخهٔ شاهنامهٔ تهماسبی (منسوب به میرمصور): فردوسی در حضور سلطان محمود غزنوی استعداد ادبی خود را نشان می‌دهد، تبریز، حدود ۹۳۰ هق.
۳۴. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ تهماسبی (کار میرزاعلی): شیرین تصویر خسرو را مشاهده می‌کند، تبریز، ۹۴۶-۹۵۰ هق.
۳۵. نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ تهماسبی (کار میرسیدعلی): آوردن مجنون در زنجیر به خیمهٔ لیلی، تبریز، ۹۴۶-۹۵۰ هق.
۳۶. نگاره‌ای از نسخهٔ هفت اورنگ (منسوب به مظفرعلی): نجات یافتن حضرت یوسف از چاه، مشهد، ۹۶۴-۹۷۳ هق.
۳۷. نگاره‌ای از شاهنامه: رستم و اژدها، قزوین، ۹۸۵ هق.
۳۸. طرح مرکبی (مرقوم شیخ محمد): جوان نشسته در حال خواندن، محتملاً مشهد، نیمهٔ دوم سدهٔ دهم هجری قمری.
۳۹. طرح مرکبی (منسوب به سیاوش‌بیگ): حملهٔ شیر به اسب‌سوار، محتملاً قزوین، حدود ۹۸۶ هق.
۴۰. نگاره‌ای در پایان یک نسخهٔ نامشخص: دو جوان در دامان طبیعت، هرات، ۱۰۰۱ هق.
۴۱. نگاره‌ای از نسخهٔ هفت منظر (کار شیخ‌زاده): بزم بهرام و یک شاهدخت، بخارا، حدود ۹۴۴ هق.
۴۲. نگاره‌ای از نسخهٔ انوار سهیلی (کار صادق‌بیگ): لاک‌پشت و اردکها، قزوین، ۱۰۰۲ هق.
۴۳. طرح مرکبی (مرقوم رضا عباسی): درویشی در بحر تفکر، اصفهان، ۱۰۳۵ هق.
۴۴. طرح مرکبی (مرقوم معین مصور): جوان خروس در بغل، اصفهان، ۱۰۷۳ هق.
۴۵. تک‌نگاره (مرقوم افضل): درویش جوان با چوبدست، محتملاً اصفهان، ۱۰۵۱ هق.
۴۶. بخشی از یک دیوارنگارهٔ کاخ چهلستون: بزم در دامان طبیعت، اصفهان، میانهٔ سدهٔ یازدهم هجری قمری.
۴۷. طرح آبرنگی در یک مرقع: شکارگر قوش به دست، محتملاً اصفهان، اواخر سدهٔ یازدهم هجری قمری.

۶۶. تصویری در روزنامه شرف (مرقوم ابوتراب غفاری): مجسمهٔ ناصرالدین شاه سوار بر اسب، تهران، ۱۳۰۴ هـ ق.

۶۷. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار اسماعیل جلایر): چهرهٔ نورعلیشاه، تهران، حدود ۱۲۸۲ هـ ق.

۶۸. بخشی از یک پردهٔ رنگ‌روغنی (مرقوم مهدی مصورالملک): طبیب و مریض، تهران، ۱۳۰۹ هـ ق.

۶۹. نقاشی روی جعبه آینه (کار محمد اسماعیل): ارمنیان در برابر کلیسا؛ درشکه‌سواران؛ ضیافت مقامات روسی، تهران، ۱۲۷۰ هـ ق.

۷۰. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار کمال‌الملک): فالگیر یهودی، بغداد، ۱۳۲۲ هـ ق.

۷۱. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار کمال‌الملک): تکچهرهٔ سید نصرالله تقوی، تهران، ۱۳۲۸ هـ ق.

۷۲. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار حسنعلی وزیری): کارگاه مدرسهٔ صنایع مستظرفه، تهران، حدود ۱۳۰۸ هـ ش.
(نفر ایستاده در وسط: علی‌محمد حیدریان، نفر نشسته در وسط: محسن مقدم، نفر ایستاده پشت سر مقدم: ابوالحسن صدیقی)

۷۳. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار حسین شیخ): طبیب و مریض، تهران، حدود ۱۳۱۵ هـ ش.

۷۴. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار علی‌محمد حیدریان): فیلسوف، تهران، حدود ۱۳۳۵ هـ ش.

۷۵. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار محمود اولیاء): پیرمرد خسته، تهران، حدود ۱۳۳۵ هـ ش.

۷۶. نگاره (کار حسین بهزاد): مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، تهران، ۱۳۳۶ هـ ش.

۷۷. نگارهٔ رنگ‌روغنی (کار محمدعلی رجبی): آتش در سرزمین نور، تهران، ۱۳۷۰ هـ ش.

۷۸. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار حسین قوللر آقاسی): یاسقای کربلا، تهران، نیمهٔ نخست سدهٔ چهاردهم هجری شمسی.

۷۹. پردهٔ رنگ‌روغنی (کار محمد مدبر): حضرت یوسف در مجلس زلیخا، تهران، نیمهٔ نخست سدهٔ چهاردهم هجری شمسی.

۸۰. اثری از منصور قندریز: سوار قوش به دست، ۱۳۳۸ هـ ش.

۸۱. اثری از ناصر اویسی: اسب (از مجموعهٔ اسبها)، حدود ۱۳۵۰ هـ ش.

۸۲. اثری از ابوالقاسم سعیدی: شاخه‌ها، حدود ۱۳۵۰ هـ ش.

۸۳. اثری از حسین کاظمی: انتزاع، ۱۳۴۸ هـ ش.

۸۴. اثری از فرامرز پیلارام: ترکیب‌بندی با حروف، ۱۳۵۵ هـ ش.

۸۵. اثری از مهدی حسینی: ترکیب‌بندی، ۱۳۷۰ هـ ش.

۸۶. اثری از نصرت‌الله مسلمیان: تعلیق، ۱۳۷۶ هـ ش.

منابع و مآخذ

۱. بینیون. ل، ویلکینسون. ج، گری. ب: سیر *تاریخ نقاشی ایران*، ترجمهٔ محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷.

۲. *هنرهای ایران*، زیر نظر ر. دبلیو. فریه، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فرزان‌روز، ۱۳۷۴.

۳. پاکباز. ر: *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸.

۴. گیرشمن. ر: *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، ترجمهٔ عیسی بهنام (چاپ دوم)، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۱.

۵. گیرشمن. ر: *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*، ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، تهران: ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰.

۶. مقدم اشرفی. م: *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران* (از سدهٔ ششم تا یازدهم هجری قمری)، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران: نگاه، ۱۳۶۷.

۷. پوپ. آ: *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، تهران: صفیعلیشاه، ۱۳۳۸.

۸. هرمان. جورجینا: *تجدید هنر و تمدن در ایران باستان*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳.

۹. تجویدی. اکبر: *نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان*، تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۲.

۱۰. *یادنامهٔ کمال‌الملک* (مجموعه مقالات از نویسندگان مختلف)، به کوشش د. ب. شباهنگ و علی دهباشی، تهران: چکامه، ۱۳۶۶.

۱۱. اتینگهازن. ر، شراتو. او، بُمباچی: *هنر سامانی و غزنوی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی، ۱۳۷۶.

۱۲. کاتلّی. م، هامبی، ل: *هنر سلجوقی و خوارزمی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی، ۱۳۷۶.

۱۳. اسکارچیا. ج: *هنر صفوی، زند، قاجار*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی، ۱۳۷۶.

۱۴. بهار. م: *جستاری چند در فرهنگ ایران* (مجموعه مقالات)، تهران: فکر روز، ۱۳۷۳.

۱۵. یواخیم کِلیم کایْت. هـ: *هنر مانوی*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: فکر روز، ۱۳۷۳.

۱۶. آغداشلو. آ: *از خوشی‌ها و حسرت‌ها* (گزیدهٔ مقاله‌ها)، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۱.

۱۷. آغداشلو. آ: *آقا لطفعلی صورتگر شیرازی*، گردآوری و تصویر: جاسم غضبان‌پور، تهران: میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۶.

۱۸. کریم‌زاده تبریزی. م: *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی* (۳ جلد)، لندن، [جلد سوم]، ۱۳۷۰.

۱۹. قازاریان. م: *هنر نقاشی جلفای نو*، ترجمهٔ ا. گرمانیک، تهران، ۱۳۶۳.

۲۰. مجابی. ج: *پیشگامان نقاشی معاصر ایران ـ نسل اول*، تهران: نشر هنر ایران، ۱۳۷۶.

۲۱. کیانی. م: *سفال ایرانی*، تهران ۱۳۵۷.

۲۲. گدار، آ: *هنر ایران*، ترجمهٔ بهروز حبیبی، تهران، ۱۳۴۵.
۲۳. قاضی احمد قمی: *گلستان هنر*، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری (چاپ دوم)، تهران: کتابخانه منوچهری، ۱۳۵۹.
۲۴. سهیلی خوانساری. ا: *کمال هنر ـ احوال و آثار محمد غفاری*، تهران: محمدعلی علمی، سروش، ۱۳۶۸.
۲۵. ملیکیان شیروانی. ا: ورقه و گلشاه در پیام یونسکو، ۱۳۵۰.
۲۶. تجویدی. ا: *تحول مینیاتور ایرانی در عصر ما* (کاتالگ نمایشگاه)، تهران، آبان ۱۳۵۰.
۲۷. امامی. ک: *سقاخانه* (کاتالگ نمایشگاه)، تهران: موزه هنرهای معاصر تهران، ۱۳۵۶.
۲۸. هنرفر. ل: کاخ چهلستون در هنر و مردم، آبان ۱۳۵۱.

1. Bahari. E: *Bihzad, Master of Persian Painting*, London, 1996.
2. Azarpay. G: *Sogdian Painting*, with contributions by A. M. Belenitskii, B. I. Marshak, and Mark J. 'Dresden-London, Los Angeles, 1981.
3. Gray, B: *La Peinture Persan*, Skira(Genève), 1977.
4. Ettinghausen, R: *la Peinture Arabe*, Skira(Genève),1977.
5. Soudavar, A: *Art of the Persian Courts*, NewYork, 1992.
6. Welch, s. c: *Royal Persian Manuscripts*, London, 1976.
7. Canby, Sh. R: *Persian Painting*, London, 1993.
8. Falk, S. J: *Qajar Painting*, London, 1972.
9. *Highlights of Persian Art*, ed. R.Ettinghausen and E. Yarshater, U. S. A, 1979.
10. *Persian and Mughal Art*, Colnaghi, London, 1976.
11. Melikian-chirvani, A. S. : Le Roman de Varqe et Golsah, *Art Asiatique* No. 12, 1970.
12. Robinson, B. W: A survey of Persian Painting, *Art et Sociéte dans le Monde Iranien* No. 26, 1982.
13. Titley, N. : *Persian Miniature Painting*, London, 1983.
14. *Encyclopedia Iranica* [Art in Iran], ed. E. Yarshater, NewYork, London.

شابک ۱-۱-۹۲۱۱۴-۹۶۴
ISBN 964-92114-1-1

۱۸۰۰ تومان

نشر نارستان